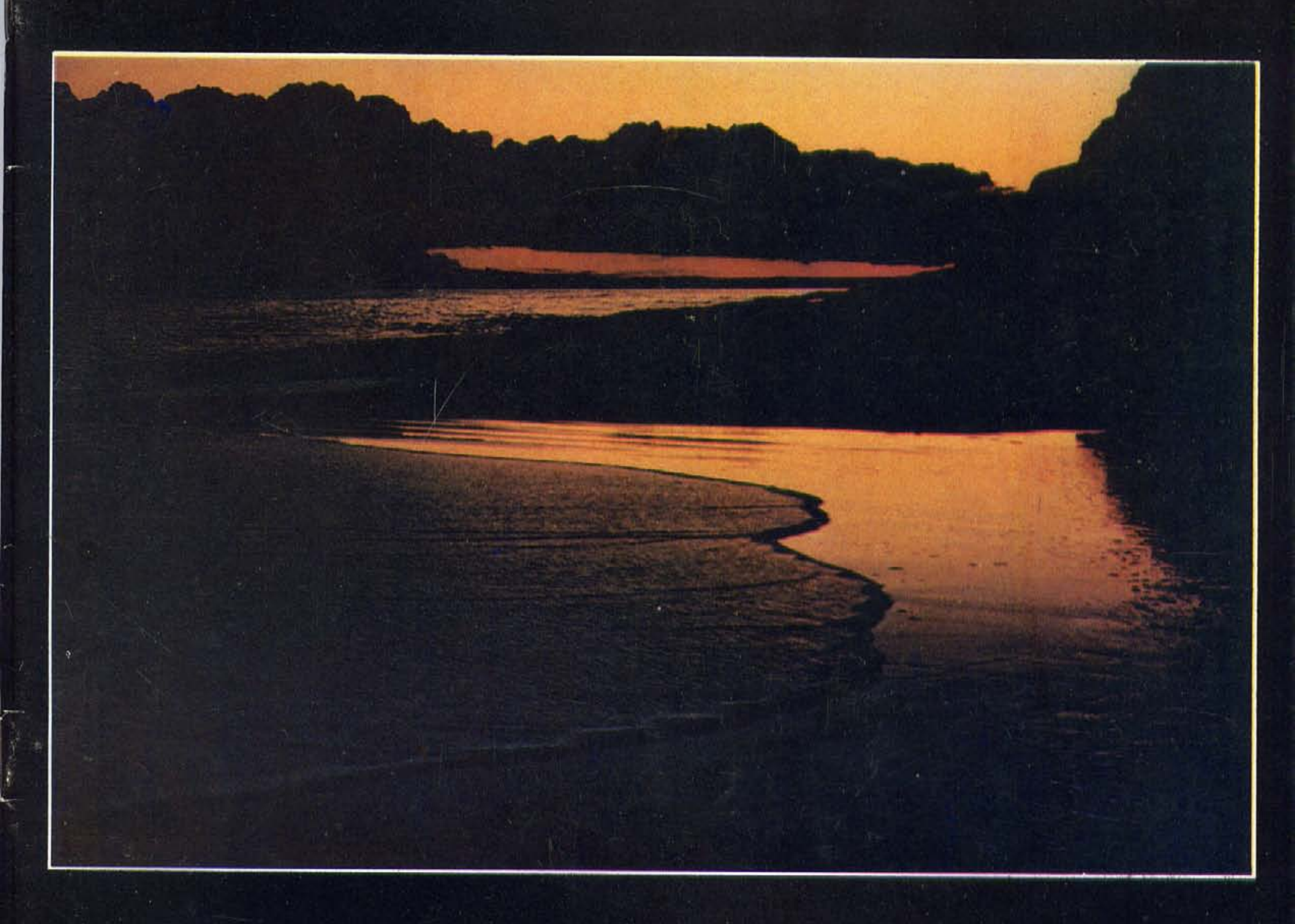
ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 88 11

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР





АНАТОЛИЙ МЕЛИХОВ
(МОСКВА)
В ОСЕННЕМ ПАРКЕ



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

НОЯБРЬ 1988

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 16

Телефоны:
зав. редакцией
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
925-10-15
отдел истории и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

А 11000
сдано в набор 20.08.88 г.
подп. в печать 26.09.88 г.
формат $60 \times 90^1/_8$
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 1685
тираж 230 000
цена 70 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
129301, Москва, проспект Мира, 105

В НОМЕРЕ:

НА ОБЛОЖКЕ:

АЛЕКСАНДР КОРНИЛОВ
(ЛЕНИНГРАД)
ИЗ ЦИКЛА «ОСТРОВА В ОКЕАНЕ»



АЛЕКСАНДР МАМУЛО
(ТБИЛИСИ)
НАТЮРМОРТ

Дыхание эпохи

Никогда за все годы советской действительности не было у широчайших слоев народа столь огромного, всеобъемлющего интереса к истории нашего социалистического государства. Средства массовой информации, литература, искусство стремятся по мере возможности удовлетворить этот интерес, но он растет, как снежный ком,— и об этом свидетельствуют прежде всего необыкновенно возросшие тиражи газет и журналов. Редкое издание обходится сегодня публицистикой, посвященной острейшим проблемам современности, не обращаясь к истокам, к нашему давнему и недавнему прошлому. В этом обращении с новой силой и в новых аспектах начинают заявлять о себе не только словесные, но и фотографические документы истории. Многие, к сожалению, очень многие фотодокументы — свидетельства времени находились до сегодняшних дней под замком, бдительно охраняемые запретительными инструкциями, «допусками» и т. д. Отныне они начинают работать на историю, знакомить с событиями и людьми, которые были на десятилетия вычеркнуты из народной памяти. Таков результат гласности, первых шагов демократизации общественной жизни.

На этих страницах журнала — снимки из фондов государственных архивов. По просьбе редакции подборки фотографий подготовлены сотрудниками Ленинградского и Красногорского архивов, прилагающих много сил и профессиональных знаний, чтобы донести богатейшие сокровища архивных фондов до широкой читательской аудитории, телезрителей. В снимках — эпоха, дыхание революционных лет, они не могут не волновать нас своей правдивостью, достоверностью документа и в то же время образностью произведений документального фотоискусства. Нашей глубокой благодарности достойны и авторы этих снимков, и те, кто сохранил их для нынешнего и последующих поколений советских людей.







СОЛДАТЫ У СМОЛЬНОГО. 1917 г.

СОЛДАТЫ НАПРАВЛЯЮТСЯ К ТАВРИЧЕСКОМУ ДВОРЦУ. 1917 г.

ЗАПИСЬ В НАРОДНУЮ МИЛИЦИЮ. 1917 г.

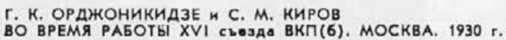
В НОЧЬ С 24 НА 25 ОКТЯБРЯ 1917 г. ПЕТРОГРАД БЫЛ ЗАНЯТ РЕВОЛЮЦИОННЫМИ ВОЙСКАМИ

МОРЯКИ ВНЕСЛИ ЗНАЧИТЕЛЬНУЮ ЛЕПТУ В БОРЬБУ ЗА ВЛАСТЬ СОВЕТОВ. 1917 г.

Григорий Оганов **Революция и ее творцы**

ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ ИСТОРИЧЕСКИХ ФОТОГРАФИЙ

Ленинская гвардия...
Сподвижники, близкие друзья, товарищи, в большинстве своем профессионалы-революционеры, люди легендарных и таких нелегких судеб.
Ленинская гвардия... Выходцы из самых различных слоев населения Российской империи, прозванной тюрьмой народов.
Что общего могли иметь высокородный польский шляхтич, аристократ по рождению, и сормовский рабочий, узнавший в жизни ее самую черную сторону, недоедавший, недосыпавший, ибо с детства ему была определена судьба, обычная для «черной кости», судьба работника, кормильца, судьба нещадно эксплуатируемого? И даже тот факт, что он выжил, научился читать и писать, а потом постигал нелегкую науку в жестоких «университетах» жизни — этот факт следует считать чудом, своего рода исключением из правил.
Впрочем, исключением из правил были они все. И сын земского врача, изо дня в день лечившего больных бедняков и снабжавшего их лекарствами, а порой и хлебом из своего мизерного жалования, и дочь царского генерала, воспитывавшаяся в неге и достатке до того момента, когда сделала выбор и стала убежденным борцом. Само пронизанное зарницами предреволюционное время растило, пестовало, закаляло их, готовило к предстоящему, к высокой судьбе, к подвигу.
На их долю выпали все мыслимые и немыслимые тяготы жизни подпольщиков, ссыльных, каторжан, эмигрантов.
Их годами, десятилетиями преследовали, за ними следили шпики, на них доносили и клеветали, их гнали по знаменитой Владимирке на поселение, на каторгу. Они налаживали связь с оставшимися на воле, с Россией, с центрами борьбы пролетариата, с партией, которая сквозь сомнения и уклоны, предательства и потери все-таки шла ленинским путем к революции.
Ленинская гвардия... Революционная работа, жесткая партийная дисциплина, сама насущнейшая необходимость определяли им после Октябрьского переворота профессии, посты, должности. Порою очень далекие от полученного образования, от природных склонностей и пристрастий. Они переучивались буквально на ходу, осваивали новое, неслыханное дотоле дело и — кровь из носу! — выполняли любое задание партии, любое поручение Ильича.
Ибо не было дела почетнее и святее, чем служение революции, трудовому народу, свершившему ее, Советской власти, впервые в истории взявшейся за коренное переустройство жизни. И не было в те бурлящие, пламенеющие годы задачи труднее, чем исполнение партийного долга.
Сегодня, из нашего исторического далека, с семидесятилетней дистанции мы пристально вглядываемся в те потрясшие мир дни, когда свершился Великий Октябрь и когда перед обширнейшей страной с ее многоцветьем народов и народностей, многоголосием речей и языков, многотрудностью масштабных проблем встали бесконечной чередой сложнейшие вопросы: как оборонить себя от бесчисленных ворогов, как восстановить порушенное, как в разрозненной державе начать строить новую жизнь, растить хлеб, обогреть детишек, как дать людям свет, тепло и достойное человека существование.
Это вопросы, с которыми лицом к лицу столкнулись партия, Ленин, его ближайшие сподвижники.
Отметим попутно, что революционным настроением, ожиданием революционных перемен, боевым стремлением своим трудом, своим энтузиазмом всячески двигать дело перестройки наши современники достойно продолжают дело поколений, свершивших Октябрьскую революцию, первопроходцами устремившихся в героические будни первых лет строительства новой жизни.
Каждое время, каждая эпоха в жизни



Г. К. ОРДЖОНИКИДЗЕ и С. М. КИРОВ
ВО ВРЕМЯ РАБОТЫ XVI съезда ВКП(б). МОСКВА. 1930 г.



А. М. КОЛЛОНТАЙ С ДЕЛЕГАТАМИ
II МЕЖДУНАРОДНОГО
СЪЕЗДА КОММУНИСТОК. 1921 г.

А. Я. БЕЛЕНЬКИЙ,
Ф. Э. ДЗЕРЖИНСКИЙ,
А. Х. АРТУЗОВ
НА КРАСНОЙ ПЛОЩАДИ
ВО ВРЕМЯ ВРУЧЕНИЯ
ЗНАМЕНИ ВЦИК. 1920 г.



Н. И. БУХАРИН
В ЛАГЕРЕ АЛЬПИНИСТОВ НА ЭЛЬБРУСЕ. 1934 г.

М. И. УЛЬЯНОВА и А. С. БУБНОВ
СРЕДИ РАБСЕЛЬКОРОВ



В. В. КУЙБЫШЕВ
И ПРОФЕССОР
Д. Н. ПРЯНИШНИКОВ



Г. В. ЧИЧЕРИН, М. М. ЛИТВИНОВ и Л. М. КАРАХАН
У БОЛЬШОГО КРЕМЛЕВСКОГО ДВОРЦА

страны отмечены своими, присущими им особенностями. Так и в наши дни, в пору больших революционных преобразований, затрагивающих все сферы жизни, интересы десятков миллионов людей.
Все, что делается в стране после апрельского Пленума ЦК КПСС, во исполнение исторических решений XXVII съезда ленинской партии, развитых на XIX общепартийной конференции, вся «адова работа» перестройки общества, обновления социализма делает наши дни сопряженными с эпохой Октября, нашу работу — с кипучей деятельностью первого в истории социалистического Отечества народного правительства, первых народных комиссаров, взявшихся за дело переустройства лапотной России под непосредственным руководством вождя пролетариата Владимира Ильича Ленина.
И мы, с сознанием своей исторической ответственности, поверяем свои действия, весь ход перестройки ленинской мыслью, ленинской смелостью, дерзновением и масштабом ленинских замыслов.
Так наше время, время перестройки, приблизило нас к Ленину, с новой силой позволило нам приобщиться к диалектичному, подлинно научному ленинскому мышлению, на каждом повороте истории внимательно анализирующему его смысл и направленность в контексте реальностей современного мира, с учетом действительной обстановки, с глубоким пониманием особенностей и тенденций внутренней и международной жизни.
А следствием этого приближения, этого душевного порыва к постижению, пониманию людей — деятелей ленинской когорты, стало желание узнать о них как можно больше, приобщиться к их помыслам, их характеру, их предпочтениям, их привычкам, их образу жизни.
Мы очень мало знаем о них. О многих — почти ничего.
Это факт, что их имена, славные имена героев революции, героев первых пятилеток, крупнейших организаторов строительства социализма в нашей стране, были в этой же стране преданы забвению, вычеркнуты из живой летописи Истории. И это было самым жестоким, самым несправедливым к ним, самым неправедным актом. К ним — оклеветанным и осужденным за несовершенные преступления, расстрелянным за «измену Родине», измену, которой не было, за «террористические акты», которые никто не совершал.
«Советское фото» публикует сегодня — впервые за все время существования журнала — несколько фотографий, на которых запечатлены эти люди. И надо было обладать недюжинной смелостью, подлинным мужеством, чтобы решиться не выбросить, не изрезать, а сохранить эти фотографии, и тем более — негативы.
И мы благодарны этим бесстрашным людям — фотомастерам и фотолюбителям, не давшим пропасть, исчезнуть самому облику представителей ленинской гвардии. Видимо, они верили, убежденно верили, что наступит он, момент Истины, и людям из легенды, испытавшим немыслимое, будут возвращены Честь, ордена, партийные билеты, будет возвращено доброе имя, возвращена любимая Родина, которой они верно служили, не жалея для нее и самой жизни.
Ленинская гвардия... Вглядитесь в эти фотографии. Да, фотоснимки, может быть, неказисты, во всяком случае, несовершенны. Не сетуйте по этому поводу. Чудо, что они сохранились, что они вообще есть.
Вглядитесь в эти лица... Такие лица бывают у очень чистых, очень добрых и, одновременно, убежденных и глубоко целеустремленных людей. Вы увидите или угадаете это, в зависимости от того, что позволяют вам размеры и качество фотографических изображений.
Вы обязательно отметите для себя одну удивительную особенность: у этих людей очень интеллигентные лица. И в то же время простые, даже бесхитростные.
Они живут мыслью, вдохновением, заботами необыкновенного времени. Им чужды зависть, чванство, двоедушие, подозрительность — качества, которым суждено было расцвесть удушливым махровым цветом в иных высоких кабинетах.
Многие из них смотрят прямо перед собой, вглядываются в неведомую даль. Что видят они там? Предстоящие великие дела? Свою трагедию? Свою вечную славу?
Мы не знаем этого.
Но мы знаем самое важное — это люди идеи, люди революционной закалки, люди — деятели. Ленинская гвардия...

СНИМКИ ИЗ ЦЕНТРАЛЬНОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО АРХИВА КИНОФОТОДОКУМЕНТОВ СССР

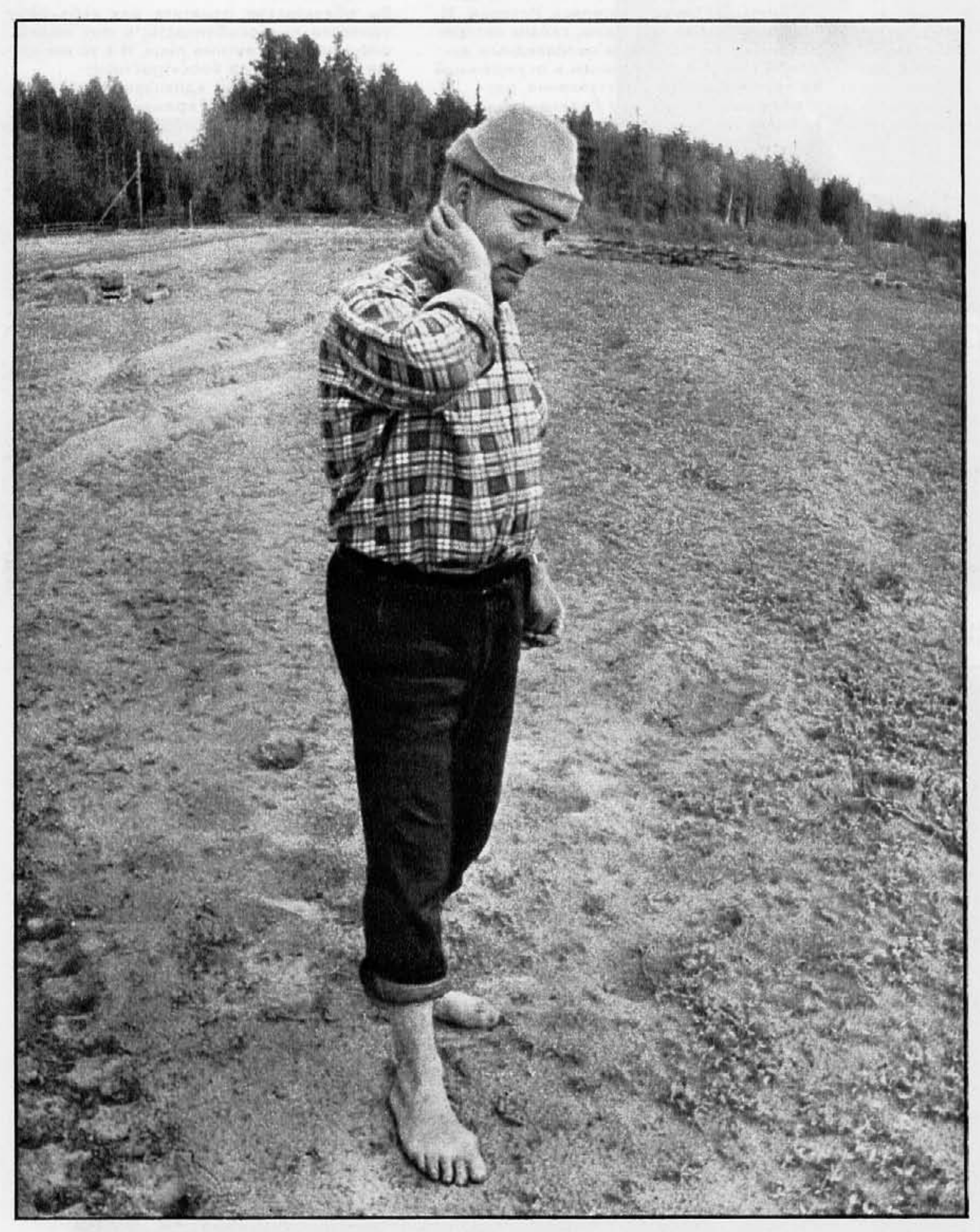
А. И. РЫКОВ (справа) НА ПАРАДЕ ПИОНЕРОВ НА КРАСНОЙ ПЛОЩАДИ. 1926 г.



Александр Афанасьев

Земля Сивкова

Обозреватель «Комсомольской правды»



НИКОЛАЙ СЕМЕНОВИЧ СИВКОВ

Передо мной фотоочерк репортера АПН Александра Лыскина «Архангельский мужик».

Вглядываюсь в фотографии, в хитроватые глаза знаменитого «архангельского мужика» Сивкова. Вы присмотритесь только к снимкам и увидите сами, какая колоритная фигура — Сивков. Такой лишь глазом смерит и сразу оценит тебя. Каждое его движение — не даром тратится, а для дельного чего-нибудь. Шестой десяток Николаю Семеновичу пошел, а он подвижен, занозист и резок, будто десятка два их скинул, когда стал крепко обеими ногами на родной земле. Именно таким — не парадным — босым, простецким, но и знающим себе цену хозяином-хитрованом — показывает его фотомастер. По последним данным, Николаю Семеновичу, его сыну и еще трем хозяевам только что образованного кооператива «Красная горка» Виноградовский исполком Архангельской области торжественно передает «более 200 гектаров угодий, в том числе остров, расположенный в пойме Северной Двины». Сам по себе, если вдуматься, факт просто исторического значения. Ведь не далее как год назад из присутственного места гнали чуть ли не взашей нашего мужика. А нынче и землю в аренду дали, и постановление, велеречивым слогом написанное, по поводу мужика приняли. Только при всем соблазне поскорее объявить окончание священной антимужицкой войны — мало почему-то верится в это... Посмотрите только, какое напряжение, какой скрытый драматизм фиксирует камера в едва ли не приятельских, на первый взгляд, отношениях хозяина и приехавшего к нему начальства. Знаете, почему напряжение? Что вы думаете, вклад Сивкова в перестройку столоначальник только центнерами мяса оценивает? Сивков своим «миниколхозом» (его выражение), затеявший по сути в Виноградовском районе «миниколлективизацию» (мое выражение), создает просто

НА СВЯЗИ — КООПЕРАТИВ «КРАСНАЯ ГОРКА»

ЗЕМЛЯ — В АРЕНДУ

СЕРЬЕЗНЫЙ РАЗГОВОР С ПРЕДСЕДАТЕЛЕМ ИСПОЛКОМА РАЙСОВЕТА



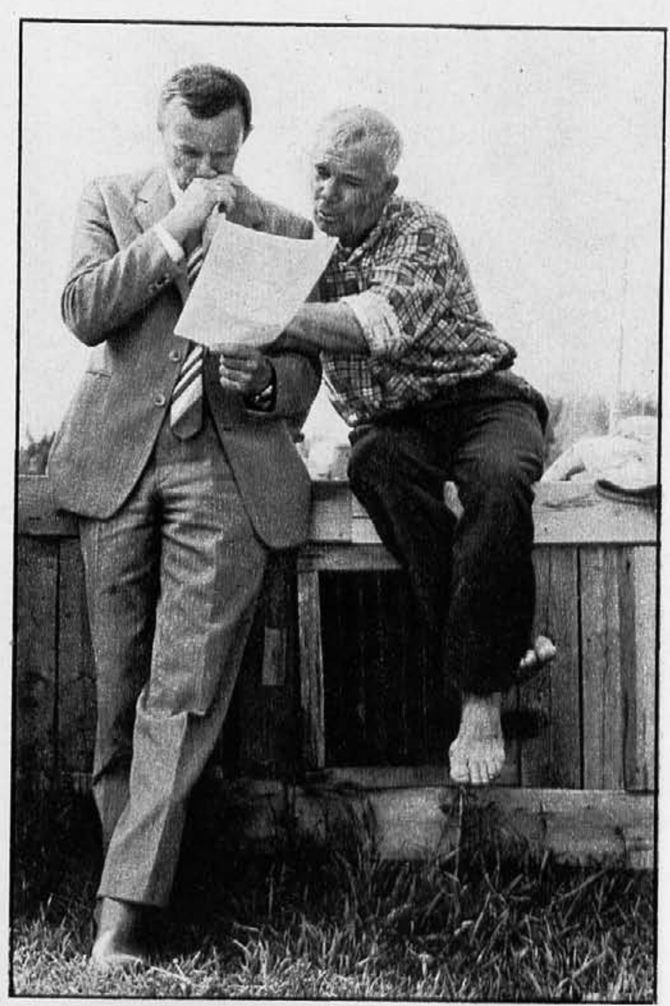
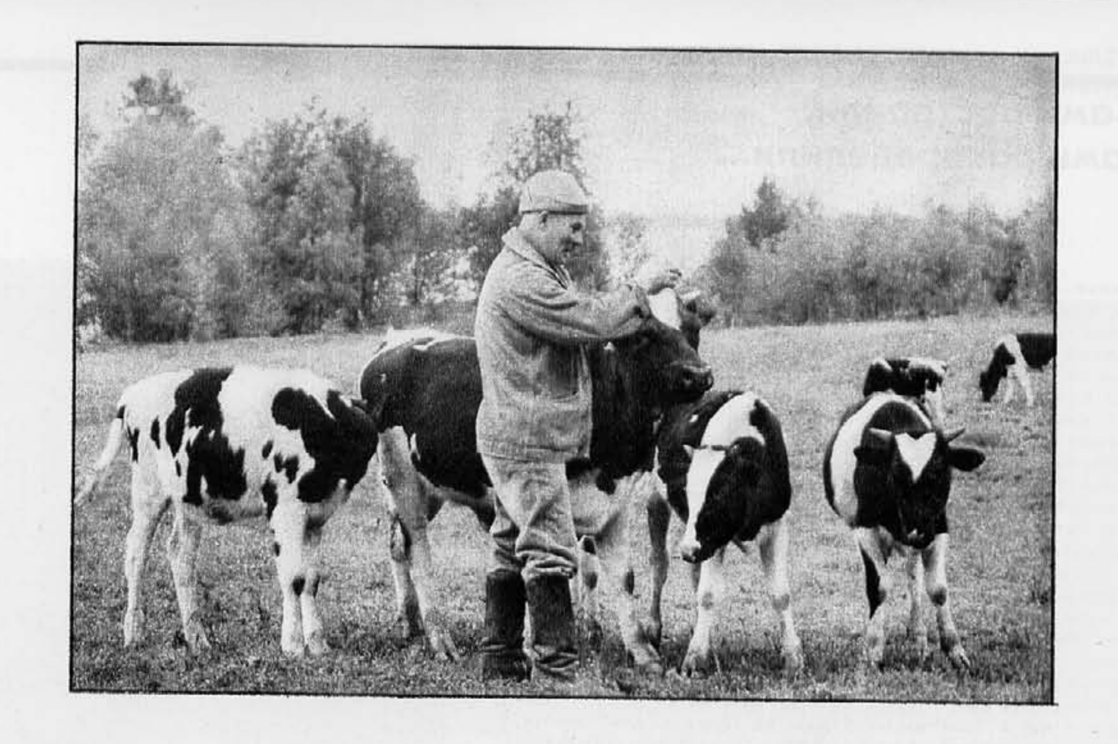


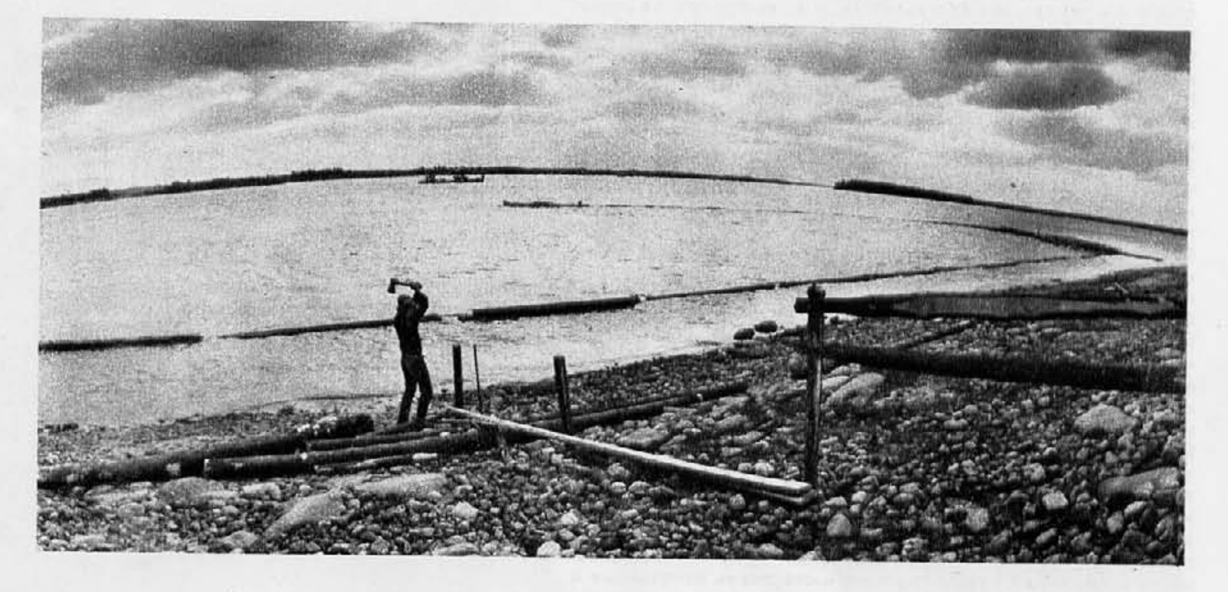
ФОТО АЛЕКСАНДРА ЛЫСКИНА

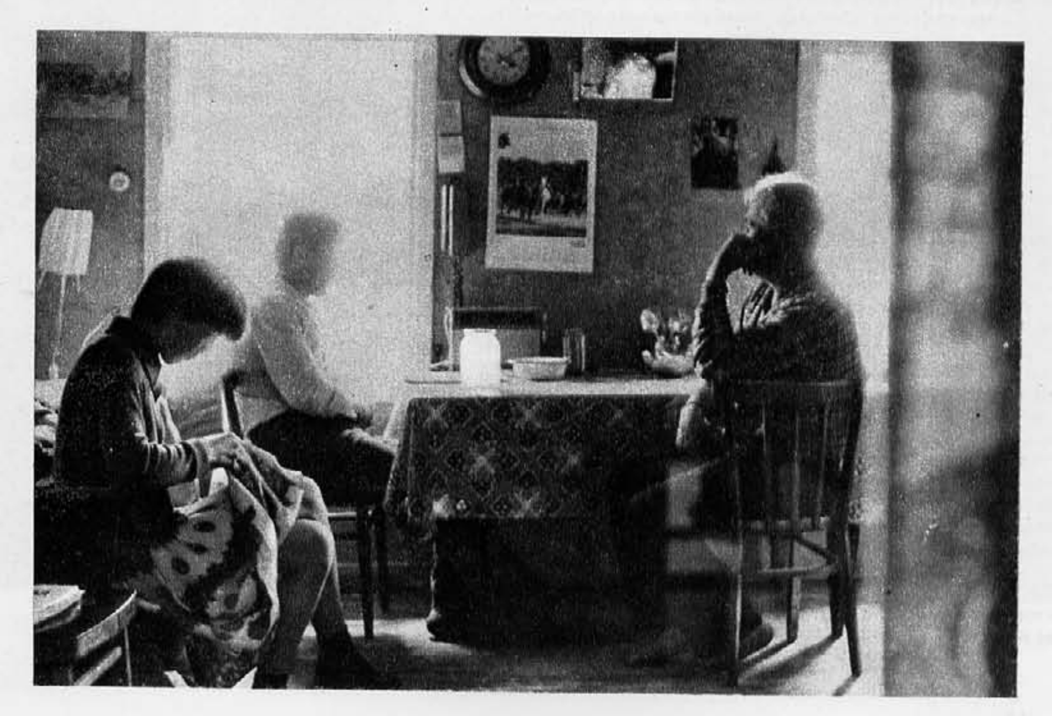


ФОТО АЛЕКСАНДРА ЛЫСКИНА

убийственный экономический фон для совхоза «Моржегорский». Вы представляете, какие он козыри своей шестикратной (по сравнению с совхозом) производительностью — грубо и дерзко — у начальства из рук вышибает? Козыри-то политические!.. Товарищ Сивков монополизм продовольственный — фактом своего энергичного существования — подрывает. На фоне товарища Сивкова происходит медленное, но неуклонное раздевание прилично одетых вчерашних королей... Разве такое ему простится?
И это «противостояние» наглядно и красноречиво показывают снимки Александра Лыскина. Вот бы посчитать, сколько нервных клеток ежесуточно сжигает Сивков, прущий поперек районной «линии», против целого сонма чиновников разного калибра. А чиновники эти, между прочим, столуются от веса исписанной бумаги, а не от веса откормленного скота. И никакого им резона нет впихивать себя в одну борозду с архангельским мужиком. Когда в Виноградовском районе глухо и мрачно намекают на «реставрацию», то они тут совершенно правы. Правда, надо выяснить сразу, что, собственно, реставрирует сивковский кооператив? Да, происходит реставрация: крестьянина из скотника, хозяина из частичного мужика.
Что же это: частичный человек? А это и мы с вами. Разобранные, расчлененные, дабы хватило нас состоять действительными членами во всех мыслимых и немыслимых душеспасительных обществах, догмоугодных заведениях... На чистом воздухе, в деревне эту частичность издалека видать. Поинтересуйтесь у сегодняшнего животновода, знает ли он, как кладется печь? Спросите у сельского строителя, в какие сроки лучше сеять и убирать? Не уверен, что каждый из них толково ответит. А ведь у них деды и прадеды знали, как, почем, с чего и в какие сроки... Специализация, говорите? Полно вам: расчлененность. Частичность.
Так вот, Сивковы собирают себя заново. По частям. Этот процесс и передает в подробностях фотожурналист. Сивков и землю пашет, приспособив плуг... к трактору, и кормит своих телят. А когда надо — он строитель. А случится нуж-
Окончание см. на стр. 25







◀ ЗА ПЛУГОМ ОТЕЦ, ЗА ШТУРВАЛОМ — СЫН

СИВКОВ И ЕГО ПИТОМЦЫ

СЕВЕРНАЯ ДВИНА ПИТАЕТ ЗЕМЛЮ

ЧЛЕНЫ СЕМЕЙНОГО КООПЕРАТИВА

Сами построили, сами распределили...

Жилье... Одна из острейших проблем нашего общества — как хлеб насущный, как социальная защищенность, как право говорить правду. Не просто крыша над головой, а каждой семье — отдельная квартира. И не когда-нибудь, а нынче, сейчас, особенно, если ты ждал ее долгие годы, жил в общежитии, снимал углы...
Вот снимок запорожского фотографа. Какие чувства обуревают эту женщину в платке, может быть, только-только закончившую свою рабочую смену? Они смешались, захлестнули друг друга. Радость сквозь слезы. И немножко неверия в то, что «коммунальные» годы позади. Уже заполняются документы, уже улыбаются те, кто пришел поздравить ее с новой квартирой, а она все еще до конца не осознала, что долгожданный миг настал...
Строим медленно, мало, некачественно... Нет людей, техники, не достает кирпича, цемента, металлоконструкций, краски. Не хватает почти всего... Сколько мы, журналисты, писали об этом. И сами стояли в томительных квартирных очередях. А корни? Докапывались ли до них, добирались ли до самой сути: почему медленно, мало и плохо? Сидели мы с Травкиным рядом на Президиуме Совета Министров, где обсуждалось новое Положение о государственном заказе. И надо было видеть, как остро реагировал он, знаменитый на всю страну строитель, на попытки разработчиков этого Положения поменьше свободы оставить ему и его коллегам.
Нет, не выткалась прочная, связующая нить между гражданином и государством. Не стал общественный интерес суммой наших личных интересов. Молодой Замятин один из первых среди писателей забил тревогу своим романом «Мы». Не к равенству идем — светлому идеалу революции — к уравниловке, тотальному контролю над человеком-винтиком, к распределению «всем поровну», что совсем, казалось бы, недавно отверг своей идеей нэпа великий диалектик Ленин. Ну, до стеклянных домов дело, конечно, не дошло, но и далеко не по труду, порой, воистину титаническому, получал работник свой хлеб. И жилье тоже. Государство определяло его потребности, оно же их регулировало. А работника отлучало от собственности, от хозяйского распоряжения ею. Размыло понятие «общее — значит мое», превратив его в «общее — значит ничье».
Вот какое наследие нам досталось. Просто ли такое перестроить? Почти три года с переломного партийного съезда минуло, а дело подвигается медленно. Даешь семье квартиру к двухтысячному году! Надо, ох как надо, только вот социальные наши дела запущены до предела. И не преодолен еще до конца пресловутый «остаточный принцип», который по сути дела и есть стержень отношения к человеку. Все еще сильны министерства-монстры, министерства-монополисты, которые требуют деньги, ресурсы, кадры. Еще крутится маховик, и кто сильнее — тому больше достается.
Перевернуть эти систему, чтоб верх был низом, а низ — верхом,— вот сверхзадача. Человек, работник-производитель общественных благ, он должен держать штат управленцев, стоящих «над». Он же должен и обеспечивать свои потребности. Известный публицист Евгений Панов так выразил свое отношение к этой проблеме: «Пока о благе трудящихся пекутся профессионалы со стабильными окладами, трудящимся несдобровать. И потому они... вправе заявить: мы от вашей заботы устали. Сами справимся — завод обновим, жилье построим. И распределим сами — было бы что».
Переход к самоуправлению и будет переходом к нормальной социальной политике. Вот объявление на проходной Черновицкого резинообувного завода: «Тех, кто стоит в очереди на получение жилья и хочет строить дом индивидуальным способом, просим обращаться в профком. Желающим с согласия коллектива будет выдана безвозмездная ссуда в размере 10 тысяч рублей». Вот так, безвозмездно! А что, коллектив заработал и имеет право распорядиться деньгами по своему усмотрению.
...И тогда не будет слез на глазах человека, получающего квартиру.

Е. ЛЕОНТЬЕВА,
редактор отдела экономики и пропаганды газеты «Социалистическая индустрия»

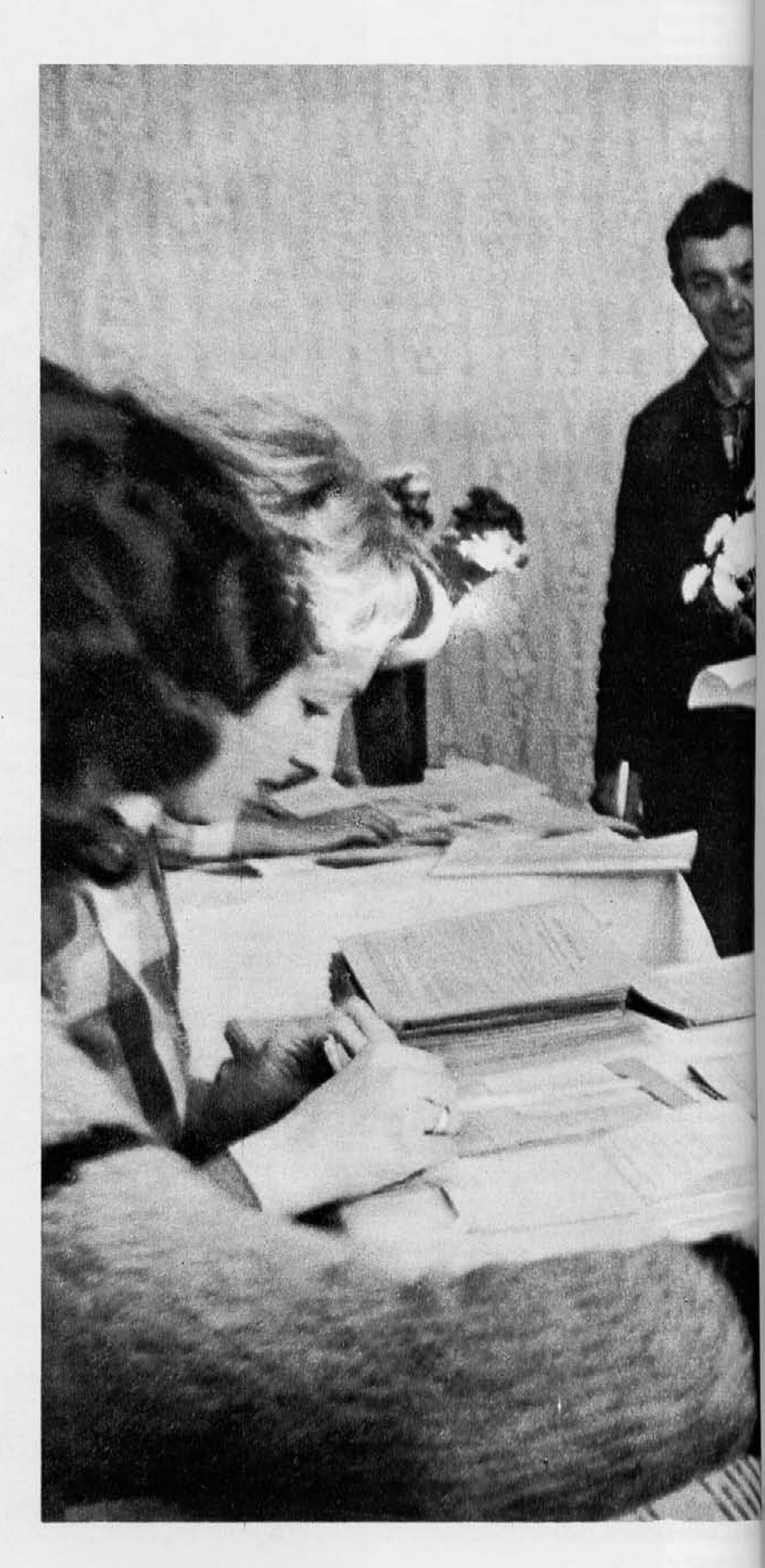


ФОТО **ВЛАДИМИРА ТЕСЛЕНКО**



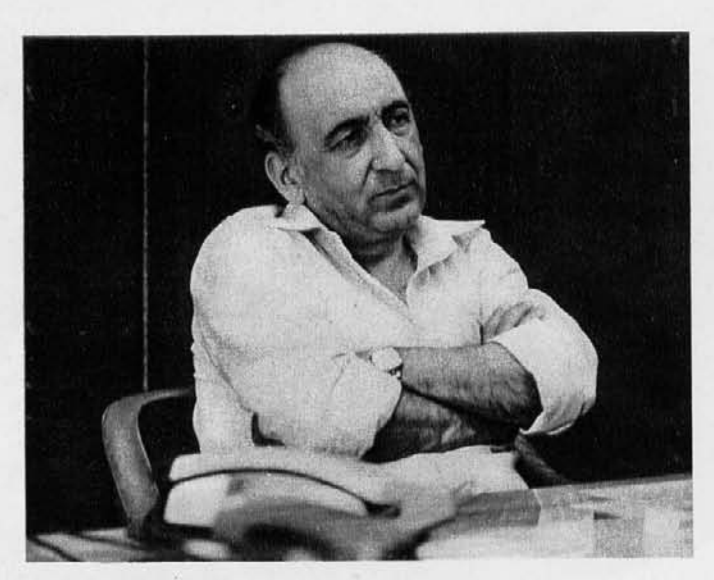
ОРДЕР НА КВАРТИРУ

Валерий Демин **Репортер — не только профессия**

«По пустынному полуденному шоссе, сопровождаемая милицейской машиной, мчалась бежевая «Волга». В ней находились журналисты, впервые получившие разрешение на прямой репортаж о борьбе с мафией... Громкий хлопок выстрела прозвучал как-то тускло, тоскливо и почти неизбежно. «Волга» съехала на обочину и остановилась...» Примерно так, пародируя собственные страхи и стиль криминальных очерков, комментировали мы с фотокорреспондентом АПН Фредом Гринбергом первое наше приключение в этой командировке после того, как сообразили, еще не выходя из машины, что это никакой не выстрел, а обыкновенный прокол — лопнула шина. Что там ни говори, а все-таки сосало под ложечкой, когда, начитавшись газетных вырезок и наслушавшись устных рассказов о «нашей родной мафии», приступили к работе над этой темой.
Фред Гринберг работает в АПН 23 года, прошел, как говорится, огонь, воду и медные трубы. Медными трубами, фанфарами и гудели мы в основном последние десятилетия. Да и до сих пор нередко гудим с тем же пафосом, как величайшие достижения преподнося то, что давно должно быть нормой. Оказывается, гораздо легче перестроить содержание, заменить лозунги, чем изменить сам тон журналистики, пропагандистскую установку вытеснить установкой на равноправный диалог с читателем. Это трудно потому, что для диалога требуется напряжение собственной души, а время застоя живую душу в нас как раз и истребляло, особенно в тех, кто крутился «колесиком» в идеологической машине. Оттого и выработался тип «гвардейца» с камерами наперевес, у которого в зрачках читается ясно только одно — круглый металлический рубль, а счетчик кадров на аппарате является таксометром. Для чего такому вязаться со сложной темой, которую неизвестно еще, напечатают ли?..
Фред Гринберг, на мой взгляд, принадлежит к тем, кто сумел «уцелеть» в период застоя и кто пытается «уцелеть» от спекуляций на перестройке и сегодня. Я каждый раз удивляюсь, обнаруживая, насколько он остался чувствителен ко всякой «липе», как трезво подходит к людям и жизни, не впадая при этом ни в цинизм, ни в неверье. Если тема серьезная, он не станет снимать, пока не почувствует ее человеческое значение.



СЛЕДОВАТЕЛЬ ПО ОСОБО ВАЖНЫМ ДЕЛАМ НИКОЛАЙ ИВАНОВ



РУКОВОДИТЕЛЬ СЛЕДСТВЕННОЙ ГРУППЫ ПРОКУРАТУРЫ СССР ТЕЛЬМАН ГДЛЯН

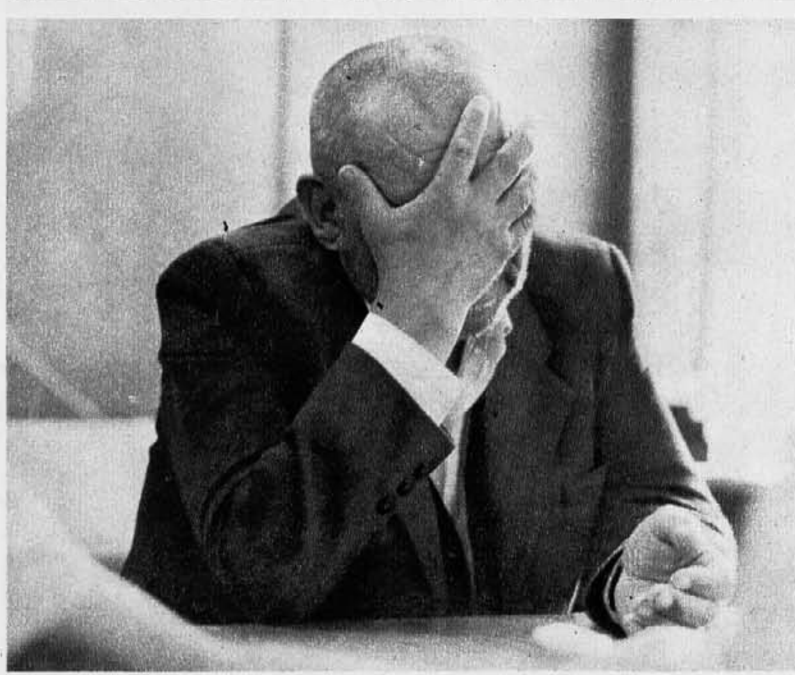
Короче, Фред Гринберг принадлежит, на мой взгляд, к той когорте репортеров, которые прежде чем поднять камеру должны знать, ради чего они это делают, они должны вжиться в тему, поверить в нее. Поэтому, когда редакция «Советского фото» попросила меня рассказать о том, как создавался фотоочерк о работе в Узбекистане следственной группы Прокуратуры Союза ССР, который здесь частично опубликован, мне показалось самым важным попытаться раскрыть перед читателями журнала именно это свойство репортера — снимать не «холодным оком». Что это значило на деле? А вот что.
Первое. Согласие делать тему возникло не из конъюнктурных соображений. Весной этого года, когда затевалась тема, публикация ее была весьма проблематичной, риск выглядел реальным, а журналистская «романтика» в нашем с Фредом зрелом возрасте уже воспринимается не иначе как инфантильность. И что же?
Так случилось, что на первую встречу в Прокуратуру Союза ССР я пойти не смог, и все то, что мы сегодня знаем о нашей мафии из последних публикаций «Огонька», «Смены», «Недели» и «Литературной газеты», за несколько часов, проведенных в стенах Прокуратуры, обрушилось на одного Фреда... Потом он признался, что, ошарашенный информацией, после беседы, закончившейся уже в 12 часу ночи, уехал на своих «Жигулях» куда-то совсем не в ту сторону... Вот это сильное эмоциональное впечатление и родившееся из него желание «помочь делу» — чтобы о том, что происходит в стране, знали люди — и стали тем толчком, благодаря которому работа у фоторепортера «пошла».
Второе. Роль контакта со своими героями. На первый разговор с ними Фред никогда не идет с аппаратурой, как я его ни подбивал на это. Мне всегда страшно, что будет что-то упущено безвозвратно: событие, эмоция, редкая мизансцена. Фред больше боится упустить контакт, заковать собеседника, невольно заставить его сразу «играть роль». (Речь, разумеется, идет не о хроникальной съемке, а об очерке.) Очеркист должен почувствовать себя своим среди своих героев, освоиться в обстановке, его присутствие не должно давить на их психику, не следует вмешиваться в ход событий — такова профессиональная установка Фреда Гринберга. Поэтому на первых встречах со следственной группой в Ургенче и в Нукусе — никакой камеры! Да и потом, время от времени, Фред появлялся на поле боя, как мне казалось, по легкомыслию — совершенно «невооруженным». Не сразу потом я ощутил в этом какую-то высшую, несуетливую грацию мастера...
Третье. Подготовка самого себя. Фотожурналист, естественно, готовит к действию свою аппаратуру: заряжает пленку, протирает объектив, чистит камеру и т. д. Но я не сразу понял, что, появляясь без камеры на месте действия, вступая в разговоры со своими будущими героями, затем подолгу обсуждая со мной свои впечатления, Фред также готовит к работе самого себя. Шел процесс дальнейшего вживания в тему.

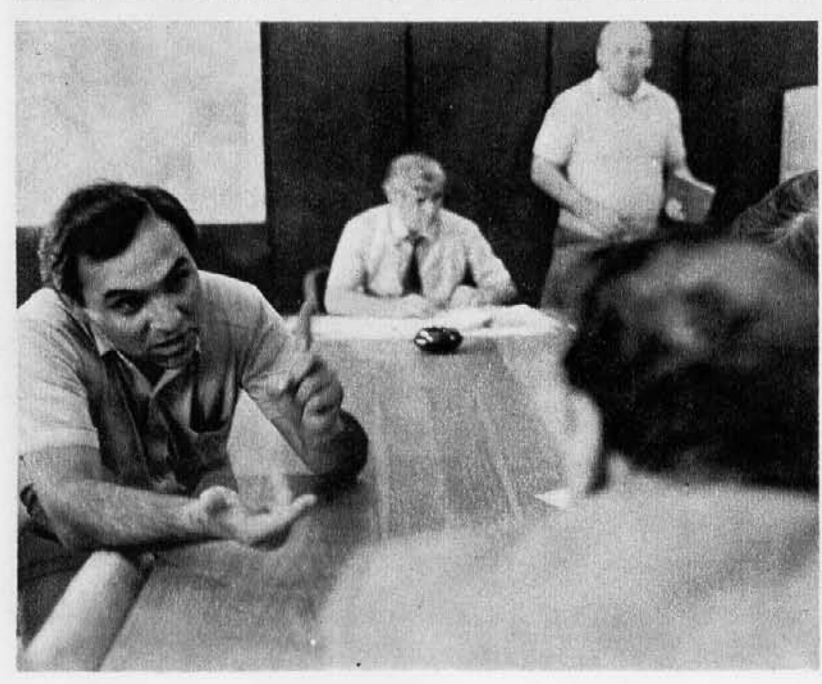
ФОТО **ФРИДРИХА ГРИНБЕРГА**

БЫВШИЙ МИНИСТР ПРОСВЕЩЕНИЯ КАРАКАЛПАКСКОЙ АССР —
ХРАНИТЕЛЬ ЦЕННОСТЕЙ СВОЕГО БЫВШЕГО ПАРТИЙНОГО РУКОВОДИТЕЛЯ

У ТАЙНИКА С ЦЕННОСТЯМИ







Когда Гринберг, как и другие репортеры, говорил, что в командировке ему важен «текстовик», и в то же время отказывался от всяких совместных сценарных планов и предварительных раскадровок, я думал, что речь идет в сущности только о «моральной поддержке» (попросту, вдвоем веселее), и лишь потом понял, как важны эти разговоры, обсуждения, обмен впечатлениями для подспудного процесса внутреннего освоения темы. Они необходимы тем, кто снимает не просто глазом, но душой, не только ловя внешне — жест, факт, фактуру, но пытаясь выразить внутреннее состояние человека, раскрыть глубинную сущность темы.

Думаю, что у такого фотографа возникают «флюиды» между ним и тем или теми, кого он снимает, и что фотография — это не только процесс фиксирования объекта, но и процесс реальной связи с ним, действительный диалог, когда сам объект (событие, человек, пейзаж) может вести за собой фотографа, направлять его глаз, руку и даже движение его души. Поэтому, хотя бы в качестве гипотезы, хочется записать здесь и четвертое свое наблюдение.

Четвертое. Диалог с событиями.

Эта гипотеза родилась у меня не только из наблюдений за работой Фреда, но и из них — тоже. Пожалуй, большая часть тех трех недель, которые мы провели в этой командировке, состояла из ожиданий. Иногда с утра было ясно, что день обойдется без событий. Казалось бы: снимай параллельно «маленькую темку», «информашку»,— заколачивай деньгу! Ну хорошо, не хочешь отвлекаться — снимай для очерка то, что намечено в качестве изобразительного обертона: памятники культуры, разрушенные от небрежения, кварталы бедняков, за счет обмана и грабежа которых жирела мафия... Так нет! «Сначала главное» — упорно твердил Фред, отказываясь от «оптимального использования времени». Конечно, и он шел на компромиссы, но неохотно. Это был внутренний настрой на главную нить повествования.

Когда же, наконец, происходило событие, скажем, арест министра, Фред не строчил фотоаппаратом, как из пулемета, не надеялся на случайно пойманный в череде других кадр. Он снимал торопливо, но не лихорадочно, вдумчиво, без паники. Министра уже почти вплотную подводят к военному вертолету, а он не щелкнул затвором еще ни разу! Тогда я чуть не крикнул ему: «снимай!», но теперь-то понимаю, что если бы он непрерывно снимал — не сумел бы передать в кадре свое и «героя» состояние. Событие как бы само управляло через фотографа съемкой, инструментом своего выражения.

Пятое. Самоограничение. Многочасовые допросы, аресты, выезды и вылеты на военном вертолете на «изъятие ценностей», старуха, забывшая, где она закопала данное ей на хранение родственником-взяточником золото, и время от времени падающая в истерический обморок,— все это, казалось, позволяло сделать внешне куда более эффектный очерк. Но фотографа останавливало нежелание уязвлять своим снимком человека и так уже сломленного: и он, то жертвуя выразительностью кадра, ищет ракурс, в котором не видно лица допрашиваемого, то не решается направить свою камеру и на старуху, корчившуюся на полу,— вокруг стоят ее дети и внуки... Потери? Не знаю. Но не благодаря ли и этим «потерям» репортер сумел, на мой взгляд, подняться над событийным рядом и раскрыть происходящее как подлинную человеческую драму.

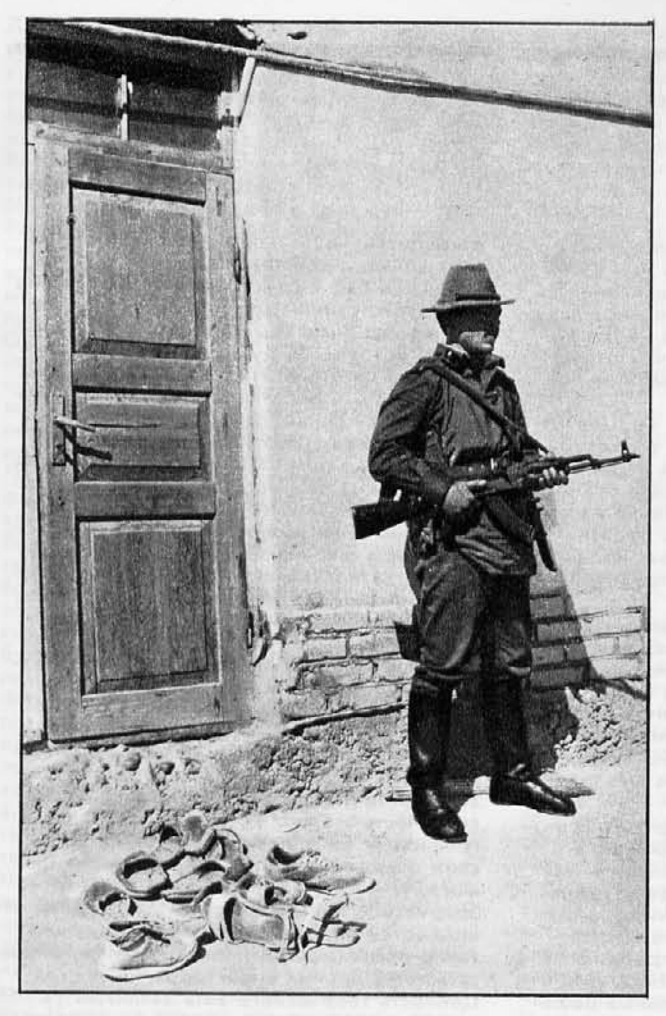
Шестое. Результат. Груз ответственности, явно ощутимый в лицах следователей, их внутренняя напряженность, их убежденность, с одной стороны, и явное или скрытое смятение, растерянность, раскаяние — с другой; парадоксы бедности и богатства, родственности и отчуждения, энергии и усталости — вот что вмещает в себя криминальный фотоочерк Гринберга. В нем присутствуют и действуют люди, а не социальные маски, и это мне кажется особенно важным. Потому что даже самая справедливая борьба, если из нашего поля зрения ускользнет человек, обернется бессмыслицей.

ИЗЪЯТИЕ ЦЕННОСТЕЙ

НЕ УСТОЯЛ ПЕРЕД МАФИЕЙ

ЕЩЕ ОДНА БЕСЕДА С ПОДСЛЕДСТВЕННЫМ

ФОТО **ФРИДРИХА ГРИНБЕРГА**



ЗА ДВЕРЯМИ МОГУТ ОКАЗАТЬСЯ МИЛЛИОНЫ

В ЭТОМ МЕШКЕ БОЛЬШИЕ ЦЕННОСТИ

ПРИБЫТИЕ ВЕРТОЛЕТА СО СЛЕДОВАТЕЛЯМИ — СОБЫТИЕ ДЛЯ МАЛЕНЬКОГО СЕЛЕНИЯ



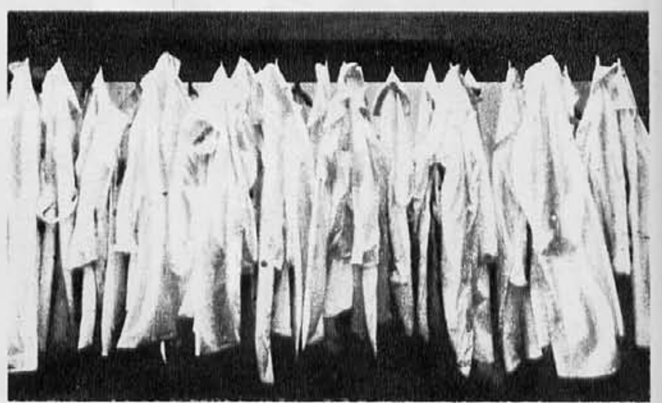
Вильгельм Михайловский Фотография...

Имя рижского фотохудожника Вильгельма Михайловского знакомо читателям «СФ» по целому ряду журнальных публикаций. Что привело его в фотографию? Как утверждает сам фотограф: увлечение живописью и поэзией. И действительно, от живописи у Михайловского — высокая пластическая культура, композиционное мастерство. От поэзии — способность увидеть необычное в обычном, одухотворить его, наполнить содержанием.
Фотомастер работает в четырех основных жанрах: репортажные снимки, где камера Михайловского фиксирует событие, людей, их лица, их внутреннее состояние; портреты, первое ощущение от которых—необычность, необычность прежде всего в способности автора передать состояние духа своих героев; аллегорические композиции, которые принесли ему наибольшую славу, снискали успех на многочисленных фотовыставках, именно за эти работы получил Михайловский самые высокие награды и звания, в том числе международное звание ЭФИАП; и наконец архитектурный пейзаж, который фотомастер снимает без людей и машин, без вывесок и трамваев, без других признаков современного города.
Недавно в издательстве «Планета» вышла монография В. Михайловского, в которой не только широко и разнопланово представлены работы фотохудожника, но и опубликованы его размышления об искусстве светописи. Сегодня на страницах журнала автор продолжает разговор о своих взглядах на фотографию, о характере своих творческих поисков.

Я — часть реального объективно существующего мира. Проявить себя в нем возможно, доверяясь и отдаваясь искренности чувств. Обостренное восприятие мира дает возможность чутко реагировать на малейшие изменения в социально-психологической среде, предчувствовать развитие событий, ситуаций.
Все, чем я живу, имеет самое прямое отношение к тому, что я делаю в фотографии. Все, что каким-то образом отражается моим сознанием, может отразиться и в моей фотографии. И это отражение может приобретать различные формы проявления через участие в жизненном процессе — в общении с людьми, в трудовой и духовной деятельности.
В основе съемки — репортажный метод. Фотографирую, как правило, без предварительной подготовки. Я заранее не составляю никаких схем и планов предстоящей съемки, потому что сориентированное и зафиксированное воображение ограничивает свободу действий и выбора.
Съемка — это своего рода игра воображения.
Самое интересное, что есть в фотографии,— собственно миг фиксации изображения действительности. Я должен получить импульс восторга от восприятия действительности, тогда и снимаю: ищу точку съемки, определяю границы кадра, строю композицию... Все эти параметры определяю с большой долей риска — стремлюсь уйти от стабильных, надежных, оптимальных решений. На грани риска выше процент совмещения предчувствия реальности и достигнутой реальности.
Импульсивность восприятия — первооснова любой съемки. Она вносит необходимую открытость, честность, непредвзятость по отношению к действительности.
Я должен был с самого начала определить роль фототехники для себя. И решил, что мне необходимо самое простое оборудование, которое не будет меня связывать, позволит не отвлекаться во время съемки и дальнейшей работы на поиски чисто технических решений. Широкоугольный объектив «Руссар» (20/5,6) имеет очень большую глубину резкости, позволяет работать, не наводя на резкость.
Я экономлю какие-то доли секунды. Они практически не имеют значения для сюжета. Ощущения, анализ ситуации в момент съемки хотя и скоротечны, но эти доли секунды позволяют уловить изменения в самом себе, свое отношение к снимаемому. Все, что окружает нас, неповторимо, уникально. В каждом мгновении что-то происходит — обновляется мир. Все вокруг изменяется с непостижимой быстротой, но больше всего изменяемся мы сами.
Снимая, я должен воспринимать мир, пространство не только визуально, мне необходимо почувствовать его ритм, ощутить себя частью этого пространства. В фотографиях я хочу передать прежде всего свои ощущения, свое восприятие снимаемого.
Творческое начало в любом проявлении открывается для меня неожиданным, спонтанно протекающим процессом, зависимым от многих причин и факторов.
Ценность творческого акта заключается именно в возможности интерпретировать действительность. Как и каким образом в личности человека преломляется мир, который конкретен и развивается по своим объективным законам?







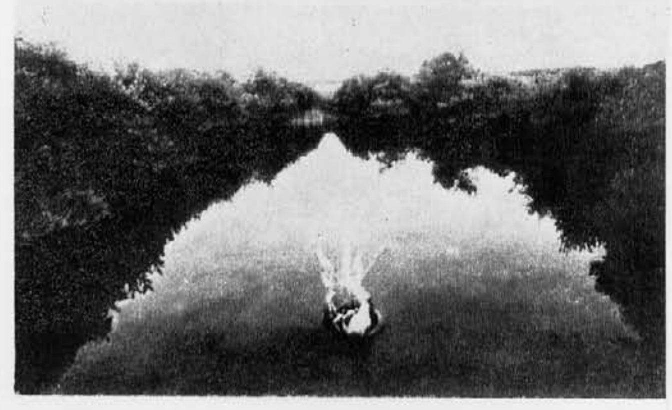
ВДОХНОВЕНИЕ

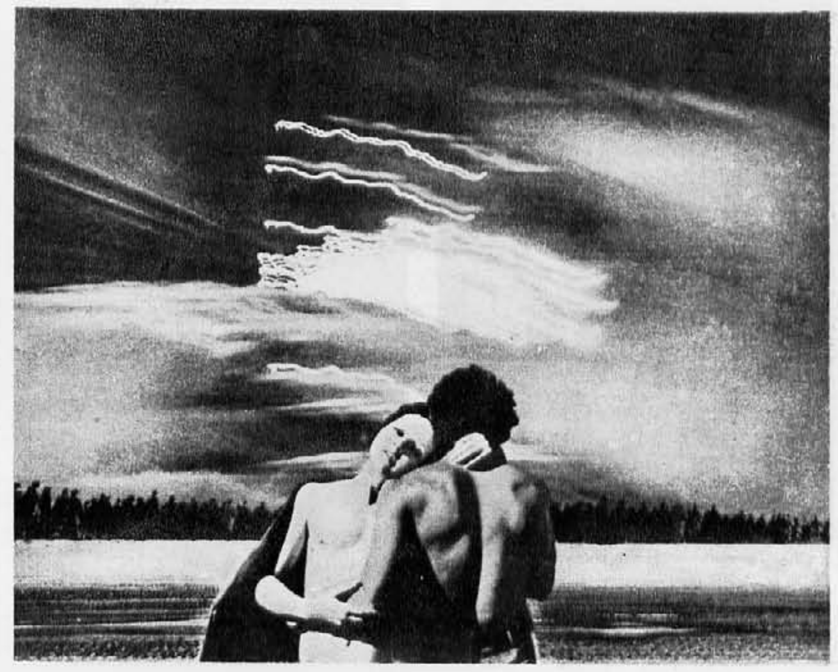
МАСКИ

ОПУСТОШЕНИЕ

Для меня самое интересное не в «правильном» отражении окружающего мира, а в неожиданности преломления этого субъективно воспринимаемого мира в нас. Ведь мы имеем возможность его углубить, изучить, постигнуть!
Восприятие фотографии — достаточно активный творческий труд.
Мы постоянно находимся в окружении проблем (лично наших, проблем мира), нам не уйти от них — хотим этого или нет — и вот, на фоне этого реального проявления мира мы строим новый образный мир воспринимаемой фотографии.
Осваивая воссозданный через фотографию новый мир, мы тем самым создаем эстетически достоверный предмет наших переживаний. Он создан психологическим аппаратом восприятия, нашими чувствами и сознанием через иллюзорную тонально-графическую знаковую систему фотографии. Этот мир существует только в нашем воображении.
Восприятие фотографии — не прямой контакт с реальной действительностью, изображенной на ней. Это контакт на уровне образов, возникающих в процессе восприятия. Поэтому и мир, воссозданный нами, будет хотя и достоверный, но не реальный — образный.
Фотография имеет особую ценность, когда посредством ее достигается передача идеи, а не только информации. Другое дело, что не всегда зритель подготовлен к восприятию фотографии, которая не несет в себе информативной конкретности, не так однозначно воспринимается, как чистая фотодокументалистика.
Информационную фотографию можно воспринимать, находясь в заторможенном эмоциональном состоянии — работает рассудочное восприятие. Искусство же потому и искусство, что оно требует подготовленности, работы ума и души для его восприятия. Никто не скажет, что он готов в полной мере воспринять театр, балет, поэзию, музыку, если впервые войдет в этот мир. Необходимо иметь подготовку и соответствующую настроенность на восприятие данного акта творчества. Фотография тоже ждет подготовленного зрителя.
Достоверность образа берегу и в лучших своих работах ее не теряю. Но достоверность художественного образа — не документ. В силу тех или иных причин не всегда удается создать образную фотографию, хотя и в документальной фотографии образ может и, на мой взгляд, даже обязан быть.
Фотография позволяет смешать масштабы, творчески осмыслить и отобразить реально существующее пространство. Для зрителя фотография — это пространство, ограниченное самой фотографией, границами кадра. Но если работа удалась, она начинает жить особой жизнью, вызывает размышления, переживания. И время перестает быть мгновением — оно длится ровно столько, сколько зритель будет думать о фотографии. Искусство во многом и ценно, и необходимо нам тем, что дает возможность каждому зрителю соучаствовать в построении образа. Фотография может помочь зрителю воспринять и осмыслить себя, свою жизнь, свои цели и задачи и одновременно общечеловеческие ценности.
Где начинается «художественная фотография»? Очевидно, там, где можно получить эстетическое потрясение. Фотография способна этого достичь. Не имеет особого значения, как она сделана, когда, кем — если вы ощутили силу эмоционального, художественного переживания — значит фотография художественная, она есть, она состоялась.
Приступая к работе над портретом, я, фотограф, принимаю на себя высокую ответственность не только перед портретируемым, но прежде всего перед временем.
Эта ответственность заключается в нравственном и этическом аспектах фотографии, ее социальной значимости: фотографический портрет несет в себе авторское суждение — фотограф судит о человеке, а значит о времени.
Неугасимость человеческого духа в фотографическом портрете проявляется с особой силой.
Визуальный образ человека является средством постижения того, что по природе своей не может быть открытым, обнаженным — приближает нас к пониманию сути личности. Способность индивидуума через видимое воспринимать глубинные проявления душевного состояния другого человека, постигать потаенное, сокровенное представляется мне одним из самых великих достижений духовной, интеллектуальной, этической культур человечества.
Меня волнует в людях прежде всего пережитое ими. Этим и определяю смысл портретной фотографии — сохранить во времени хотя бы частицу того, что пережито, прочувствовано и изведано не вообще людьми, а конкретным человеком.
И если передо мной известный художник (писатель, композитор, актер...), то я смотрю на него не только через известное знание его творчества. Жизненные страсти и потрясения оставляют в душах и на лицах людей более точные характеристики, нежели самые подробные жизнеописания и их собственные свидетельства.
В часы, совместно прожитые с портретируемым, я приближаюсь к пределу своих возможностей восприятия мира, наполняюсь им, испытываю самый высокий душевный подъем, самое полное удовлетворение от прожитого и пережитого в моей собственной жизни.
Творческий акт фотографа-портретиста — всего лишь попытка на основе взаимного откровения прикоснуться к истине, в которой отражен весь мир. Это прикосновение обжигает краткостью мига.
Высокое самоорганизующее начало должно присутствовать на всех стадиях работы фотографа над портретом. И если человек не смотрит взглядом открытым, доверительным, причина тому я сам — фотограф. Как правило, мы можем видеть лицо настолько, насколько человек позволяет себя видеть.
От фотографа требуется иное зрение, не буквальное, а основанное на сложнейших психологических и этических отношениях, возникающих между фотографом и портретируемым.
В портрете отражается видение мной видящего меня. Когда я подолгу вглядываюсь в лицо человека, то ответный взгляд вы-







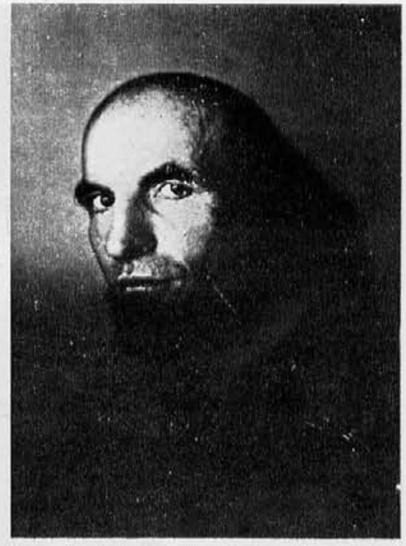
ПЕЙЗАЖ С ПТИЦАМИ

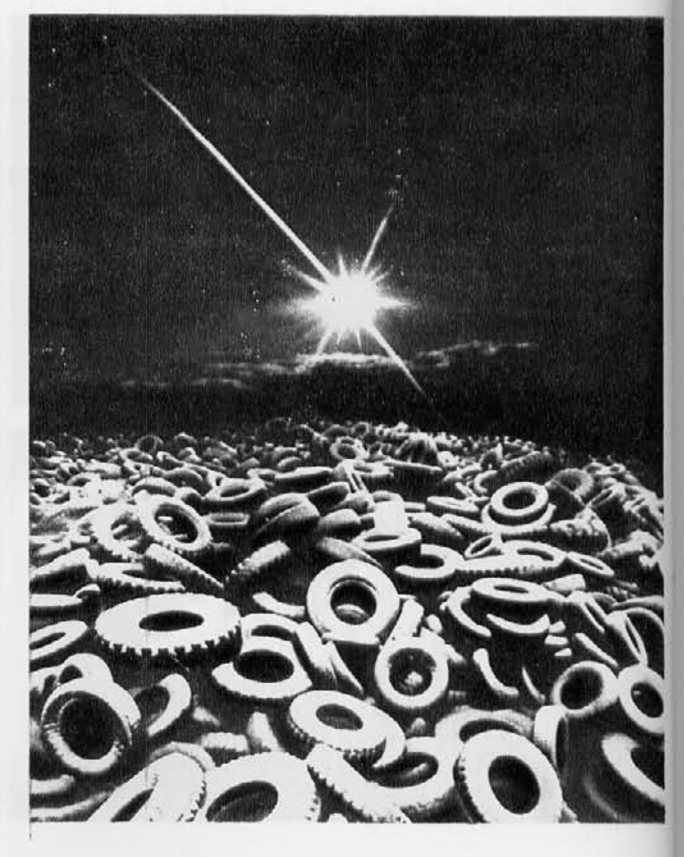
ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ

ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ

свечивает в моей душе такие оттенки, которых я и не предполагал,— поэтому большая часть моих портретов автопортретна.
Видение в фотографическом портрете — это взаимодействие человеческих душ. Во многих моих портретах душевные состояния разных людей объединены близкой мне идеей всеобщности, которая сближает нас на уровне духовного родства. Вглядываясь в бесконечную глубину глаз человека, я наполняю емкость эмоциональной памяти, которая создает множественность представлений о человеке.
Фотографический портрет — это кристаллизация многообразности личности человека в целом, едином предположении о нем.
Фотографический портрет с присущей только ему достоверностью, учитывая прошлое, отражает настоящее, обращается к будущему. Выявляя духовные ценности личности, а значит и ценности культуры своего времени, сам является неотъемлемой составляющей частью данной культуры.
В фотографическом портрете происходит наложение двух пространств: бесконечного пространства времени и безграничного пространства души человеческой. Уровень совмещенности создает объемность образа человека.
Я стремлюсь снять с лица случайное, преходящее, вторичное, освободить его от «суеты сует». Это существенное проявление моей воли — помочь приблизиться к истинному состоянию, войти в ритм душевного равновесия. В остальном я полагаюсь на естественное, непроизвольное, непредсказуемое проявление сути личности.
Предварительное знание о человеке, его жизни, творчестве, которыми располагаю, стараюсь отвести, исключить, снять, так как знание предполагает дальнейшую работу ума. Мне же необходимо вначале воспринять человека сердцем. Сходство в портрете для меня не имеет решающего значения — я не знаю, с чем сравнивать. В каждом человеке столько противоречий, что крайние проявления их не только будут иметь существенные различия, но и достигнут уровня взаимоисключения. Какое там сходство?
Калейдоскопичность впечатлений формирую в монументальность образа. Для этого стараюсь не бросаться из крайности в крайность. Если удается ухватиться за соломинку в безбрежном море впечатлений, тогда и выныриваю в одно-единственное решение образа.
Источник света предпочитаю естественный. Небесное светило сохраняет первозданную пластичность лица и несет в себе животворящее начало для творческой работы.
Людей неинтересных для фотографии в мире нет — в каждом существует красота, которая может озариться внутренним светом. Зажечь этот свет (хотя и очень редко) может и фотограф.
Многие впечатления отразились на моих эстетических и нравственных воззрениях. Но самым большим потрясением, оставившим рубцовый след в моей душе, сформировавшим мое понимание портретного искусства фотографии (да и вообще фотографии), было осознание первой, а затем и каждой последующей потери — ухода из реального «живого» мира человека, оставшегося в моем портрете.
На свои портретные работы мне хотелось бы посмотреть через призму времени. Время — критик и судья, оно снимает мнимые достоинства (или несовершенства), которые современники изображенного вносят своим восприятием, оставляя только истинное.
Обрести свое восприятие мира помогли мне живопись и поэзия, увлеченность которыми принесла столько разочарований и надежд. Затем в мою жизнь ворвалась фотография — неожиданно и всепоглощающе. Всего себя отдал постоянной, самозабвенной, изнуряющей, вдохновенной работе — фотографии.
Я не ограничиваю свой фотографический взгляд — мне интересно все, что можно постигнуть через фотографию: пейзаж, архитектура, портрет, человек в активном проявлении, обнаженная натура...
Самое интересное возникает на стыке различных фотографических жанров, на первый взгляд не всегда совместимых между собой в сложных монтажных соотношениях реальной действительности. Собственно, еще и поэтому я стремлюсь охватить фотографии как можно шире, активно используя метод монтажа наряду с различными приемами, способствующими раскрытию моего видения. Монтаж для меня — не самоцель. Сам по себе он не утверждает меня ни фотографом, ни художником. Монтаж — это просто метод, который более всего подходит моему образу мышления, философии преобразования.
Фотография не является для меня регистрацией, фиксацией реальной действительности. Реальность действительности преобразуется здесь в реальность художественных образов. Фотография — реальность преобразования.
Фотографическое пространство в законченной работе — это целостность, воспринимаемая обще. Фотография — это полифоническое звучание образов. Объединение свободных самостоятельных образных структур в стремлении к абсолютной гармонии. Нет главного, нет второстепенного — есть единое целое. Только затем начинается не однозначный, многоходовой путь зрителя по системе образов.
Суть классического монтажа — разрушить привычные фотографические связи с тем, чтобы создать новые визуальные структуры на основе фотографии.
У меня цель другая: сохраняя возможность фотографии точно и достоверно передать реальность происходящего путем неожиданных смещений понятий, определений, образов, концентрирую сознание зрителя на волнующих меня проблемах, ситуациях, вопросах. Изображение должно соответствовать нашим реальным представлениям о мире: если что-то и не совсем обычно, то, во всяком случае, возможно.
Этот метод работы требует исключительной точности, сосредоточенности, внимания, легкости и непринужденности, определенной степени вдохновения. Появление опыта, освоение сложностей работы с несколькими негативами сделали процесс печати более творческим, появилась возможность импровизации. И этот процесс стал для меня еще одной возможностью передать свое ощущение мира, жизни.





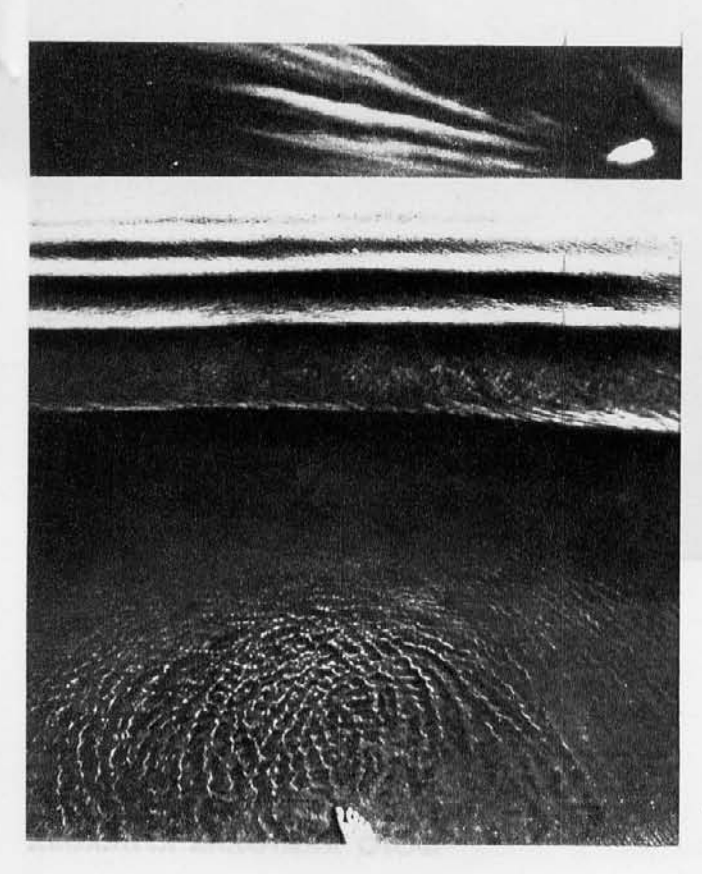


МАЙЯ ТАБАКА, ЖИВОПИСЕЦ

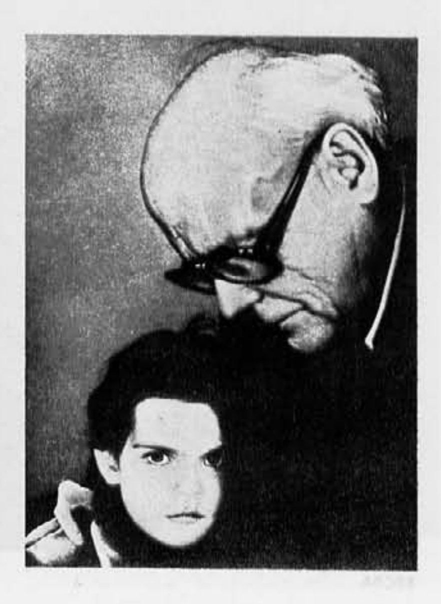
ЯЗЕПС ПИГОЗНИС, ХУДОЖНИК

РЕКОНСТРУКЦИЯ

Из-за сложности и концентрированности усилий повторяемость результатов практически исключена. Поэтому многие работы не поддаются тиражированию и находятся только в авторской коллекции.
Перед автором всегда стоит задача — донести до зрителя свои идеи, взгляды. Для этого необходимо создать активную, мощную фотографию во всех аспектах ее восприятия — от формальных до смысловых. Чтобы зритель из сотен фотографий остановил свой взгляд на твоей, чтобы еще на допонятийном уровне фотография воздействовала на зрителя.
Концентрированность усилия, мощный эмоциональный заряд, вложенный при создании фотографии автором, оказывает свое влияние на ее восприятие зрителем — появляется какой-то импульс, вера. Эта энергия находится на поверхности фотографии. Каждый квадратный сантиметр площади должен нести смысловую нагрузку, каждая деталь фотографического изображения должна звучать энергично и образно, как строка хорошего стихотворения.
Важно достичь такой завершенности, которая обретает силу символа. Чтобы к этому прийти, в процессе поиска нельзя дать ослабнуть эмоциональному напряжению, необходимо максимально сохранить творческий накал и над каждой фотографией работать так, как будто это твой последний труд.
Я активно использую образ прикосновения. В этом акте мне представляется необычайная сила взаимоотношений человека с миром, с ему подобными. Незавершенность этого действия сильнее, нежели открытое объятие, в нем столько недосказанности, столько неизвестного — впереди, в его развитии, могут быть самые высокие душевные порывы. Сам я всю жизнь жду прикосновения, но часто получаю удары — пощечины.
И все же я не могу сказать, что у меня были периоды неудач как в жизни, так и в фотографии, потому все, что было в моей жизни, находит затем отклик в моей фотографии. И я ценю этот психологический фактор накопления — эту своего рода аккумуляцию чувств. Все пережитое возвращается к тебе.
Горе — это такое же проявление чувств, как и радость. И в фотографии должно быть — если горе, то непременно сильное, чтобы оно и в зрителе вызвало сострадание; если счастье, то настолько яркое, чтобы и другого человека сделало счастливым. Среднего проявления быть не может — это безликость, и не только фотографии — самой жизни.
Творить — значит работать постоянно, воспринимать колоссальный труд, как высшую осознанную радость бытия. Концентрация сил, необходимость постоянства остроты и тонкости мироощущения возводят творческий процесс в фотографии в степень драматическую. Не каждый способен выдержать эти эмоциональные сверхусилия.
Фотография — это постоянное преодоление. И труднее всего преодолеть препятствия, заложенные в самом себе. Как то сокровенное, что горит в тебе, перевести на язык искусства фотографии?
Поистине зло для творчества — находиться в рамках заранее обусловленных, понятиях закрепощенных. Попытки отказать фотографии в использовании вдохновенной образности — полета воображения, фантазии — обезличивают ее.
Человеку испокон веков присуще стремление к полету, ощущение его бередит душу, обжигает сознание. Образность в фотографии — это нервная ткань в сюжетном построении, просто грамотная, профессионально точная фиксация жизненного материала не дает импульса ни для ума, ни для сердца.
Пространство для творчества необъятно, беспредельно, неисчерпаемо — жизнь! Самая обычная, каждодневная, благословенная.
Надо затратить необычайно мощную жизненную энергию, чтобы выкристаллизовать из такой многообразной, неповторимой, обновляющейся, быстротечной жизни ее главные ценности — непреходящие, вечные. До такой степени необходимо сконцентрировать свои усилия, жизненные ресурсы — сгореть! — чтобы достичь желаемого?
Создать яркую, проникновенную фотографию возможно при максимальном проявлении личных качеств: гражданских, нравственных, профессиональных. А для этого фотограф непременно должен быть личностью!
Я понимаю, что при самом честном отношении к творчеству, взыскательной требовательности к себе всего лишь очень незначительную часть своих потенциальных возможностей смогу переплавить в фотографию.
И я думаю, что самое страшное в жизни для художника наступает тогда, когда ты понимаешь, осознаешь: все, что мог,— сделал. Необходимо учитывать этот момент — жизнь сурова и драматична.
Придет ли каждый из нас к этому пределу? Себе я желаю этого.
Любое представление моих работ зрителю (показ на выставках, творческих встречах, публикации) приносит вначале состояние утраты чего-то очень личного, потаенного — возникает ощущение обнаженности перед миром. Но это не угнетенность потерявшего. Подобная обнаженность ведет к обретению: появляются единомышленники в творчестве и жизни, растет лагерь оппонентов.
И все же главной, если не единственной силой и поддержкой в моей многотрудной работе, основанной только на чистом энтузиазме и свободной воле, является убежденность, что и моя фотография, сохраняя, донесет до других мироощущение моего времени, моего поколения, моей судьбы. Самую острую боль и ни с чем несравнимую радость восприятия мира принесла мне фотография. Всегда в неоплатном долгу перед ней, перед зрителем — соучастником творчества.
Фотография? Фотография! Фотография...





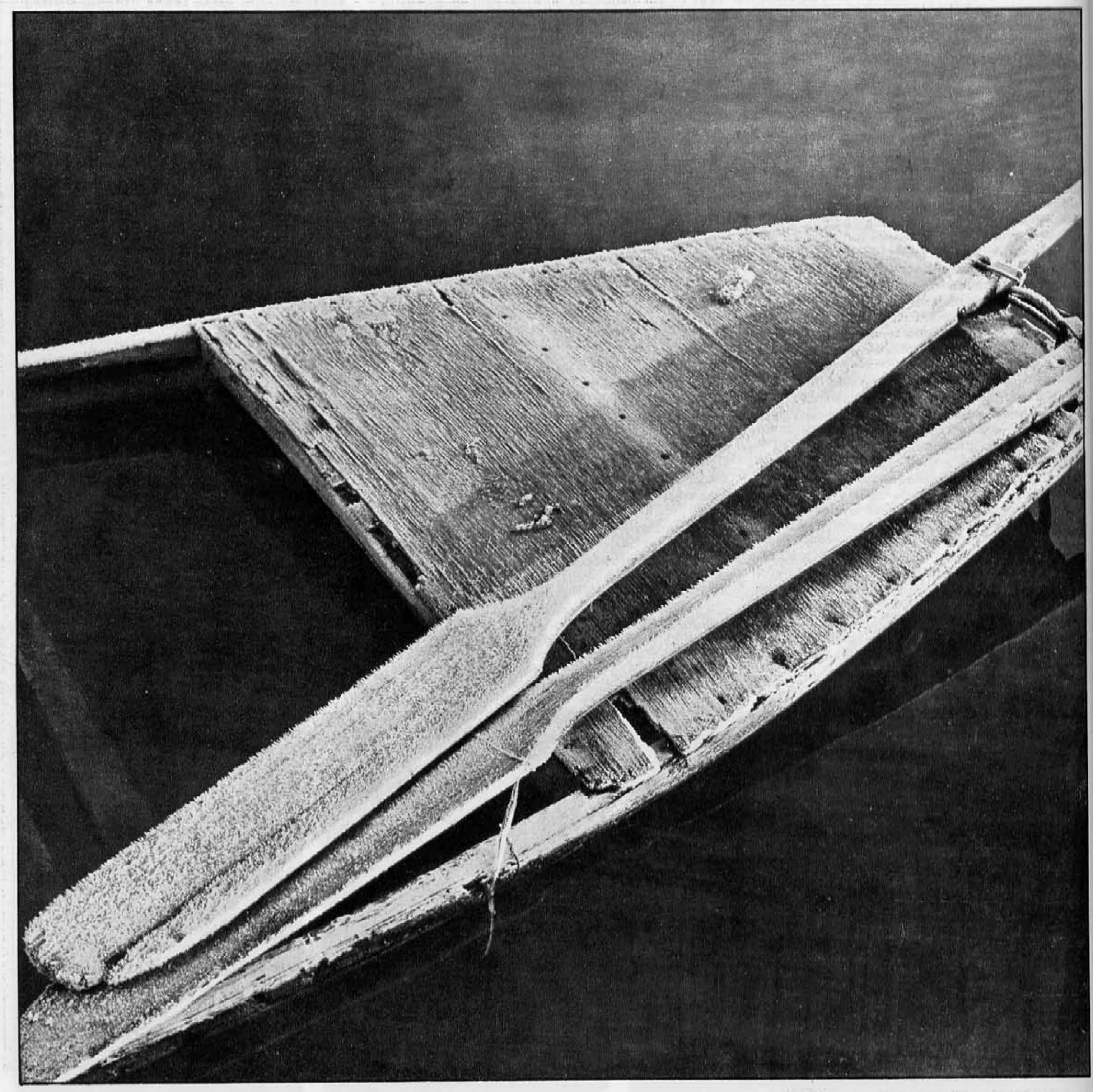


ВСТУПАЯ

ФЕЛЕЦИТЕ ПАУЛЮКС, ХУДОЖНИК

АРВИДС ГРИГУЛИС, ПИСАТЕЛЬ

Обыкновенные фантазии



ВЕСЛА

ФОТО **АНАТОЛИЯ КУЛАКОВА**

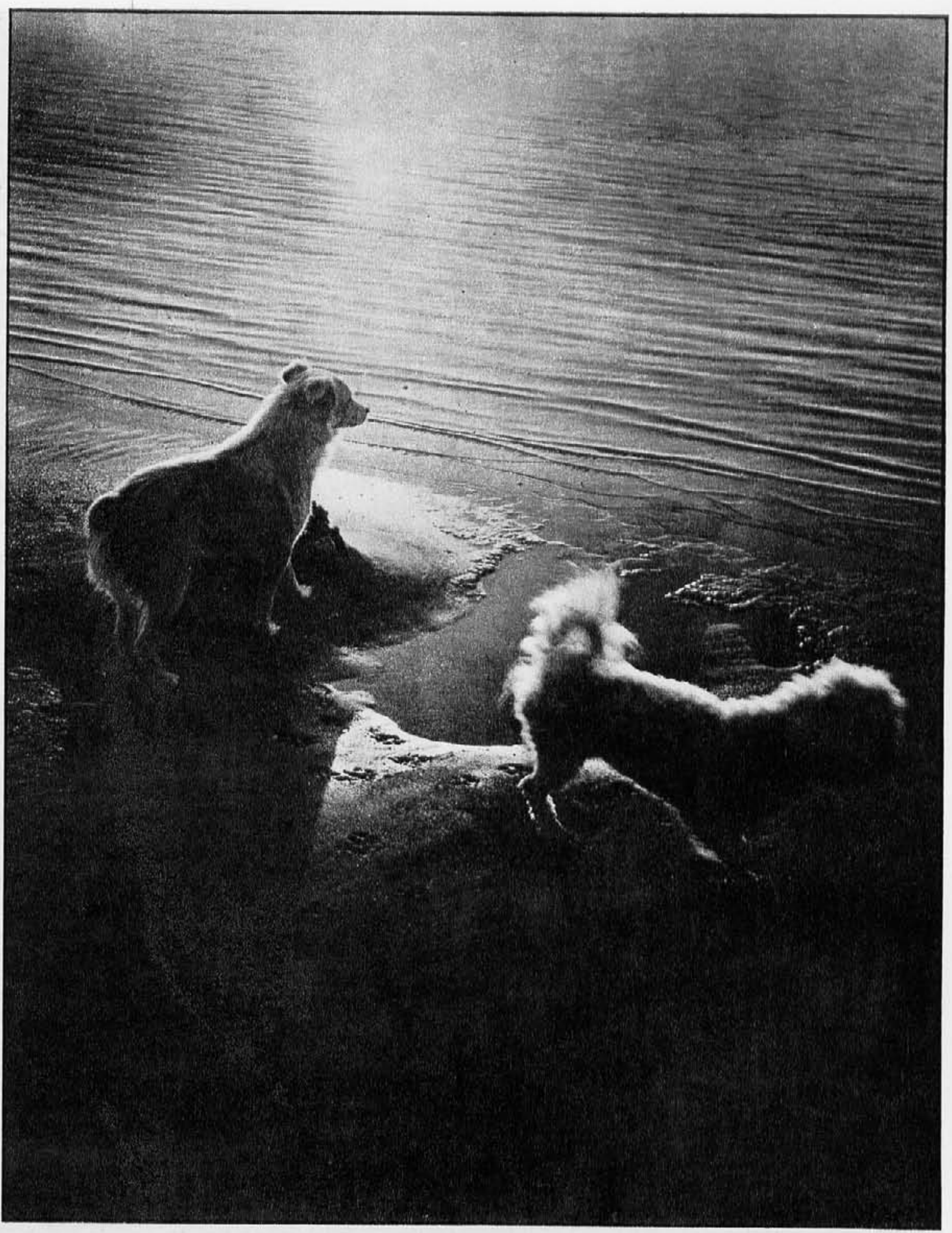
Анатолий Кулаков больше известен нашим читателям, посетителям выставок (к сожалению, проходивших лишь в столице и Подмосковье) своими «предметными» работами. В них всегда поражали филигранность техническая и зоркость глаза художническая. Кулакова привлекали и привлекают самые обычные предметы — была бы пластика и... ответный контакт, когда предмет перестает быть «вещью в себе», а открывает перед фотографом свои неведомые грани, объемы и становится одушевленным. Иначе говоря, Кулаков снимает предмет, как человека. Предмет, как индивидуальность, характер. Металл превращается в углубленного в свои мысли мудреца, а поролон — в красивое женское тело... Эти работы вошли в экспозицию выставки, прошедшей в редакции «Советского фото». Но были в экспозиции и другие фотографии, открывшие, как принято говорить, новые стороны в творчестве художника-дизайнера и фотографа из Пущино-на-Оке.

Оказалось, что ему интересны и «непредметные» жанры, где главное действующее лицо — человек, застигнутый объективом, как правило, в бытовых ситуациях. Не чужд фотографу и откровенный шарж, и серьезный психологический портрет, и репортаж в защиту родной своей подмосковной природы, что, впрочем, неудивительно: человек, столь пристально изучающий природный и предметный мир, не может оставаться спокойным, наблюдать печальные последствия его разрушения...

Есть фотографы — и это частое явление,— которые упорно занимаются, что называется, не своим делом. Допустим, не удается комуто портрет, а он с маниакальной настойчивостью снимает и снимает, мучая и себя, и героев. Но вдруг замечаешь в полном собрании его сочинений два-три жанровых сюжета, которые красноречиво свидетельствуют: вот то, чем ему и следует заниматься. Но фотограф глух и ничего слышать не желает. В итоге — средний, и не более того, портретист.

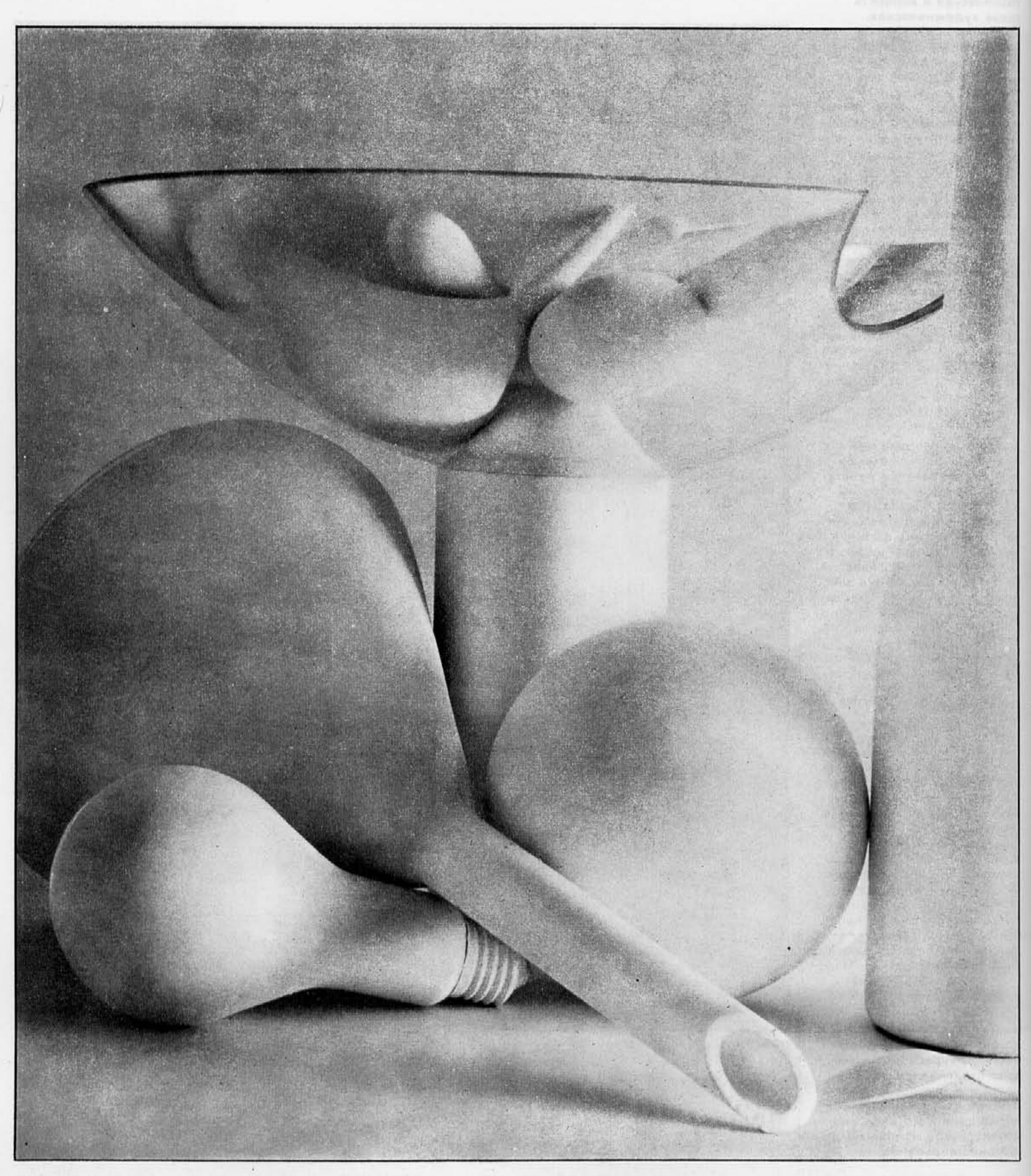
Анатолий Кулаков прекрасно осознает свои возможности, прекрасно понимает свое назначение. Но цельности его творческого характера отнюдь не мешает обращение к мотивам «из других опер». И причем достаточно серьезное.

М. АЛЕКСЕЕВ



ПОКОЙ

ФОТО **АНАТОЛИЯ КУЛАКОВА**



КОМПОЗИЦИЯ

«Острова в океане»

Когда меня, художника по образованию, закончившего отделение рекламной графики ЛВХПУ имени Мухиной, спрашивают: «Почему вы занялись фотографией?», я, конечно же, шутя отвечаю: «Да рисовать-то не умею — вот и занялся!».
В каждой шутке есть доля правды, и в этой, безусловно, тоже. Действительно, навыки живого, схватывающего на лету рисунка мною утрачены. Но так ли они важны сегодня для художника, работающего в сфере музейно-выставочного дела. Ведь художник при самом общем рассмотрении — это взгляд, мировоззрение и вкус, а уж чем и как он воплощает свои замыслы — вопрос, как говорится, десятый. К сожалению, многих художников, в основном станковистов да и прикладников, коробит сочетание слов: фотография и искусство. Мне хочется напомнить им о существовании Академий фотографии в разных странах, где студенты наряду с традиционной подготовкой по живописи и рисунку одновременно осваивают специфику фотографического видения, которая впоследствии помогает им определить направленность их творчества. Не случайно и в некоторых отечественных трудах по эстетике авторы ставят художественную фотографию в один ряд с живописью, графикой и скульптурой, тем самым признавая ее станковую, то есть самостоятельную изобразительную ценность.
Организация же, способная с честью принять новое изобразительное направление, всеми силами стремится отмежеваться от него. Я имею в виду Союз художников СССР. Например, в Ленинградском отделении СХ еще не до конца улеглось возмущение, вызванное моим творческим отчетом в 1986 году о многолетних поездках на Дальний Восток. В центре этого отчета оказалась художественная фотография, преподнесенная зрителю в виде музыкального слайд-фильма.
Пожалуй, наиболее снисходительно отнеслась к итогам моей работы Молодежная секция ЛОСХа, членом которой я состоял с 1975 года и которая дважды оформляла мне командировочные документы. Истоки этого отношения мне понятны.
Во-первых, молодой художник может ошибаться в выборе темы и способах ее воплощения, а во-вторых, известно, что командировочных мне не платили, и «ошибался» художник за свой счет.
Надо признаться, что, уезжая в первую поездку по Дальнему Востоку, я сам смутно представлял себе будущие итоги творческих исканий. Надо всем довлела жажда странствий.
С такими настроениями я и прибыл в 1981 году на Южные Курилы, имея при себе бумагу, кисти, краски и многое другое, что необходимо для работы. Из фотоаппаратуры были со мной «Практика» с набором сменной оптики, фоторужье, «Горизонт», «Москва», «Зенит» и прочее.
Уже первые дни пребывания на островах показали, что увидеть их по-настоящему можно лишь находясь в движении. Экспедиционный образ жизни был предопределен.
Чтобы вес рюкзака не превышал 45 кг, пришлось расстаться со всеми чисто художническими аксессуарами, а из фотоаппаратуры оставить только «Практику» с четырьмя объективами и солидный запас обращаемой пленки «Орвохром».
Не буду перечислять все трудности фотографирования природных ландшафтов, о которых написано достаточно много. Скажу только, что Дальний Восток имеет свои специфические особенности и в первую очередь это — проблема транспорта: труднее всего оказаться в нужный момент и в нужном месте. Но даже если вы и попали куда-то вовремя, выдержав натиск конкурентов при посадке, это совсем не означает, что успех гарантирован. Погода не торопится предоставить вам съемочный денек, а если и предоставит, то нужный объект или точка съемки отделены от вашего лагеря маршрутом, который в туризме обозначается 6-й категорией сложности, включающей в себя элементы альпинизма. А если вы все-таки выбрались в искомую точку, да еще дождались, например, выгодного вечернего освещения, то я гарантирую

КАДРЫ ИЗ СЛАЙД-ФИЛЬМА «ОСТРОВА В ОКЕАНЕ»

ФОТО **АЛЕКСАНДРА КОРНИЛОВА**



ФОТО АЛЕКСАНДРА КОРНИЛОВА

ФОТО **АЛЕКСАНДРА КОРНИЛОВА**

вам возвращение к базовому лагерю в кромешной тьме.
Морское побережье не менее опасно, чем скальные маршруты на подступах к вулканам. Если не накроет случайной волной в полосе прибоя, то уж наверняка накроет аппаратуру соленым морским туманом, который стелется на сотни метров от берега, я не говорю о просто высокой общей влажности. Постоянное ожидание внезапного затяжного ненастья предъявляет повышенные требования ко всем моментам экспедиционной жизни, и особенно — к лагерному привалу.
В общем, различных помех более чем достаточно, и во многом это явилось причиной того, что итоги первой поездки были весьма скромными.
После внимательного и неоднократного просмотра двух тысяч отснятых слайдов я понял, что всего лишь 3—4 десятка кадров несут в себе эмоциональную окраску и приобщают зрителя к моим впечатлениям. Просматривая отобранные кадры на монтажном столе, я почувствовал, что соседство их регулируется какой-то логикой. Они то составляют гармонический ряд, то являют собой хаос цветных пятен. А если говорить о содержании, то либо дают нам связный рассказ, либо — набор отдельных словосочетаний.
Надо признаться, что временами мне даже слышалась музыка. Уже позднее, когда идея создания слайд-фильма окончательно во мне укрепилась, я понял, что только звукозрительный ряд может полностью передать мои впечатления.
Нехватка изобразительного материала и желание полнее познакомиться с природой Дальнего Востока повлекли за собой вторую поездку. Помимо Курильских островов в 1982 году я побывал впервые на Камчатке и Командорах, отснял приблизительно 2500 кадров. После этой экспедиции в течение трех лет целенаправленно работал над фильмом и методами его подачи зрителю. Осенью 1983 года отдел культуры Ленинградского обкома ВЛКСМ помог мне выехать на Курилы в третий раз. А четвертая поездка на Курилы была фактически премией ЦК ВЛКСМ за мое участие со слайд-фильмом в культурной программе XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве в 1985 году.
Последняя поездка помогла дополнить уже готовый фильм недостающими материалами, уточнить монтаж и показать его в Союзе художников в марте 1986 года. К этому моменту зрительный ряд состоял всего из 80 кадров, не считая вступительных титров. Столь строгий отбор, не многим более одного процента отснятого, был связан с тем, что по ходу работы я сам для себя уточнял задачу. Не сразу отказывался от желания рассказать о своих путешествиях. В какой-то момент почувствовал, что любая привычная информация ломает поэзию изображения и мешает органически переплести звуковой ряд со зрительным. К тому же я понял, что каждая фотография может и должна иметь самостоятельную художественную ценность, даже будучи вырванной из контекста экранного повествования.
Таким образом, из фильма полностью ушли проходные кадры, а оставшиеся были смонтированы по музыкальной фразе с соблюдением цветотонального и смыслового ритма.
В целом фильм «Острова в океане» выглядит как цепь плавно сменяющих друг друга кадров, сопровождающихся великолепной музыкой французского композитора Жана Мишеля Жарра, точнее, монтажом из нескольких его произведений, переплетенным с естественными шумами.

А. КОРНИЛОВ

Письмо в редакцию

Дорогая редакция! Мы хотим организовать в Павлодаре на базе фотостудии «Вега» при Доме пионеров Индустриального района первую в Казахстане фотошколу для юниоров. Работы наших студийцев неоднократно печатались на страницах «Советского фото», побеждали на различных конкурсах, экспонировались на ВДНХ СССР и на Всесоюзной детской фотовыставке «Открывая мир». В программе будущей школы — обучение ребят по трехгодичному курсу (по опыту первой в стране фотошколы в Каунасе), создание фотогалереи. Для взрослых предполагаем организовать платные вечерние группы, оказывать услуги населению по обработке фотоматериалов, давать платные консультации — все это для того, чтобы в будущем перевести школу на частичный, а затем и полный хозрасчет.
В роно пошли нам навстречу и приказом от 1 июня 1988 года передали как филиал Дома пионеров здание, аренда которого поручена роно до 1991 года,— бывшее помещение детского сада по ул. Дзержинского, 160. В День защиты детей мы получили прекрасный подарок и строили с ребятами планы ремонта и оборудования нашего нового дома... Но через неделю произошло непредвиденное: взломав замок, в освободившееся помещение незаконным образом вселились взрослые предприимчивые дяди из художественно-производственных мастерских, руководство которых теперь добивается от горисполкома передачи им нашего здания. От имени членов народного фотоклуба «Орион» и его спутника — детской фотостудии «Вега» обращаемся в «Советское фото» с просьбой о помощи.

Е. НИЯЗОВ,
руководитель фотостудии «Вега»,
художественный руководитель
народного фотоклуба «Орион»

От редакции: Первой реакцией на письмо из Павлодара было удивление и возмущение: сейчас, когда столько внимания уделяется эстетическому воспитанию юных, «кражу со взломом» совершают не кто иные, как... художники, те, кто в первую очередь призваны растить, помогать, пестовать. Да, видно, своя рубашка все-таки ближе к телу, а звание «художника» не гарантирует уровня культуры. Решили позвонить городским руководителям в Павлодар. К телефону подошла заместитель председателя облисполкома Валентина Васильевна Шершнева, которая объяснила нам путаную ситуацию: роно-де не может распоряжаться зданиями, они в ведении горисполкома, а бывший его председатель за несколько дней до того, как покинуть этот пост, подписал 7 июня свое согласие на передачу художественно-промышленным мастерским помещения бывшего детского сада. Некрасивая история получила огласку и была рассмотрена на заседании облисполкома, но наказывать за опрометчивое решение вроде бы уже некого, а выселять взломщиков, пользуясь их же методами, вроде бы неловко. Валентина Васильевна обещала поискать для будущей фотошколы другое помещение, скорее всего... в тринадцатой пятилетке, при этом привела невеселый пример — художественная школа дожидается своего часа уже семь лет. Перспективы, прямо скажем, не блестящие. Обращаемся к павлодарским руководителям с настоятельной просьбой отменить поспешное решение бывшего городского главы и вернуть фотоюниорам не только квадратные метры для занятий фототворчеством, но и веру в поддержку и настоящую защиту взрослых.

Земля Сивкова

Окончание. Начало см. на стр. 8

да (скажем, пожаловало районное начальство), ему вполне по силам побыть немного и актером.
...Вглядываюсь в хитроватые глаза Сивкова. И думаю: перехитрит ли он извечную российскую крестьянскую судьбу? А судьба ему выпала не самая гладкая. Всмотритесь в снимки фотоочерка, психологически глубоко и верно очерчивающие круг современного крестьянского бытия. Вдумайтесь только: рядом с человеком на окладе свободно дышит и трудится человек на земле. Тут кто кого: либо земля — оклад, либо оклад — землю. Ну а третьего, выходит, не дано? Не дано. Его завоевывать тоже надо.
Третье — это когда остров Сивкова превратится в большой и прочный материк. Третье — это когда совхоз перешагнет с подпорок оклада на всамделишный хозрасчет. Третье — это когда и директор, и те, кто выше директора, станут получать от той же земли, от которой получает Сивков.
Вот тогда только кончится островная, осадная, опасная жизнь Николая Семеновича. При таких лишь условиях благополучно завершится его рискованная робинзонада.
...Еще раз перебираю снимки Александра Лыскина, лежащие на моем столе. Вообще, надо сказать, фотография — удивительное искусство. Сколько правды, какое количество биномов информации вгоняет серьезный мастер в маленький кусочек глянцевой бумаги! Какой же емкости должно быть мастерство фотопублициста, чтобы одномоментно передать на малой площади то, подо что публицисту пишущему требуется по меньшей мере несколько страниц плотного текста... Но хорошая фотография фиксирует и нечто большее: обаяние, тайну, аромат нашей быстротекущей жизни.
Здесь, в фотографиях Александра Лыскина, все — и характеры, и обстоятельства. Передана, кажется, очень точно сама происходящая на наших глазах и при нашем участии социально-экономическая оптимистическая драма. Здесь, в этих снимках — жизнь.

«В стиле ретро»



С. ПОЖАРСКАЯ
(МОСКВА)
СОЛО ДЛЯ ФЛЕЙТЫ

Признаемся, недоучли. Преувеличили. Думали, что «ретро» — тема в фотографии модная, как популярны в нашем быту старая мебель, в музыке — джаз 30-х, в живописи — китч 50-х. Предполагали, что после опубликования в нашем журнале нескольких статей по объективу «монокль», интерес к нему (тоже в каком-то смысле «ретро») подогреется. Действительно, получили много писем. А снимков нет. Наверное, не так прост монокль. Дело трудоемкое.

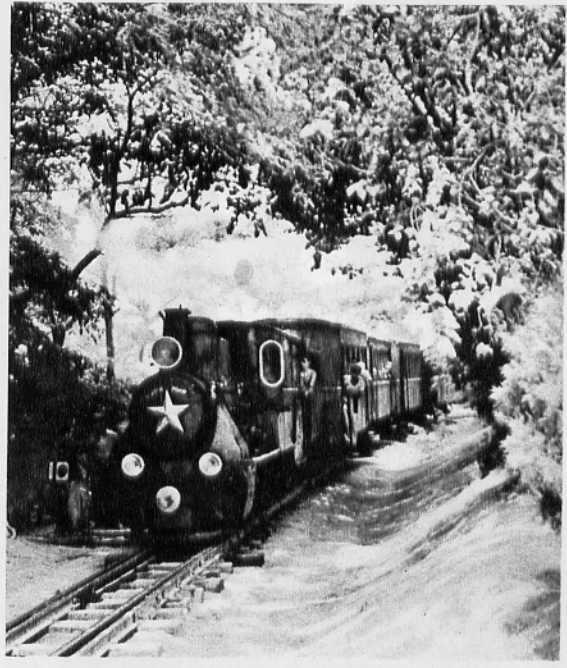
Что же на этот раз прислали в наш адрес? Во-первых, снимков мало. Во-вторых, и сюжеты оставляют желать... Авторы, представленные здесь, оказались чуть более изобретательными по сравнению с другими.

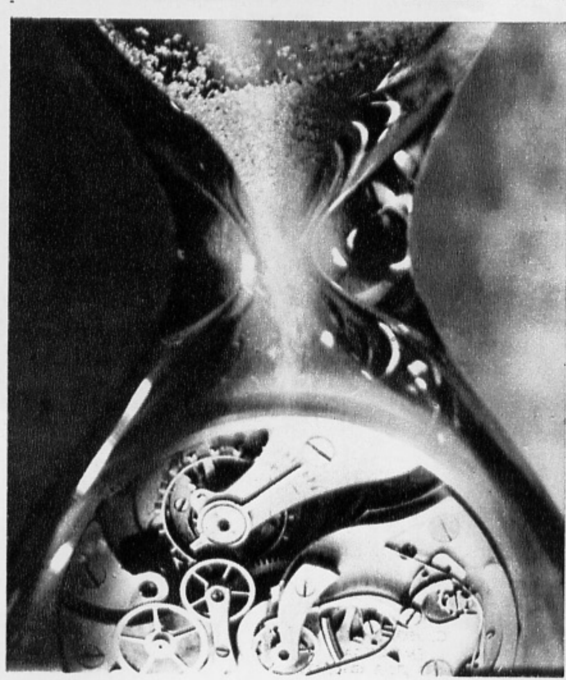
Победила Светлана Пожарская — постоянный участник конкурса «12 тем».

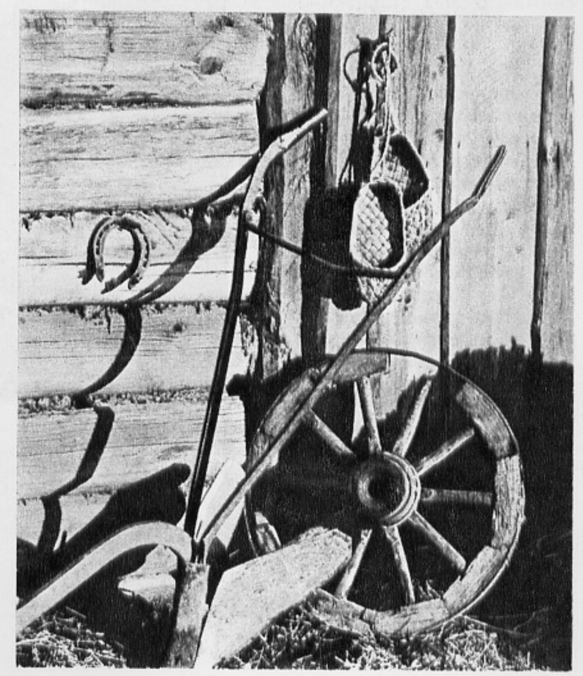












А. УСТИНОВИЧ
(ФЕОДОСИЯ)
ВЗГЛЯД

А. КАРМАЕВ
(ГОРЬКИЙ)
СТАРИНА

С. РУСАНОВ
(ДОНЕЦК)
...И В ДАЛЬНИЙ ПУТЬ

К. БАБАЕВ
(БАКУ)
ПАРОВОЗ

С. НИКОНОВ
(СВЕРДЛОВСК)
ИСТЕКШЕЕ ВРЕМЯ

А. КАРМАЕВ
ПРОШЛОЕ

Ирина Моргулес «Мир глазами женщин»

Когда В. Черных, автор сценария фильма «Выйти замуж за капитана», захотел дать героине совершенно мужскую профессию, он сделал ее фоторепортером. И действительно, среди фотожурналистов женщина не меньшая редкость, чем среди летчиков, моряков, шоферов... Владеют камерой многие, но стать профессионалом в этой области женщине чрезвычайно трудно.

Не потому, что сложна сама специальность, требующая многих знаний и навыков,— тут женщины со своей дотошностью мужчинам не уступят.

Не потому, что современная камера с набором объективов весит не меньше, чем рюкзак геолога, отправляющегося на сезон «в поле»,— мы авоськами натренированы.

Не потому, что ради нужного ракурса фоторепортер залезает порой туда, куда и альпинист не решится,— становятся и женщины «снежными барсами»...

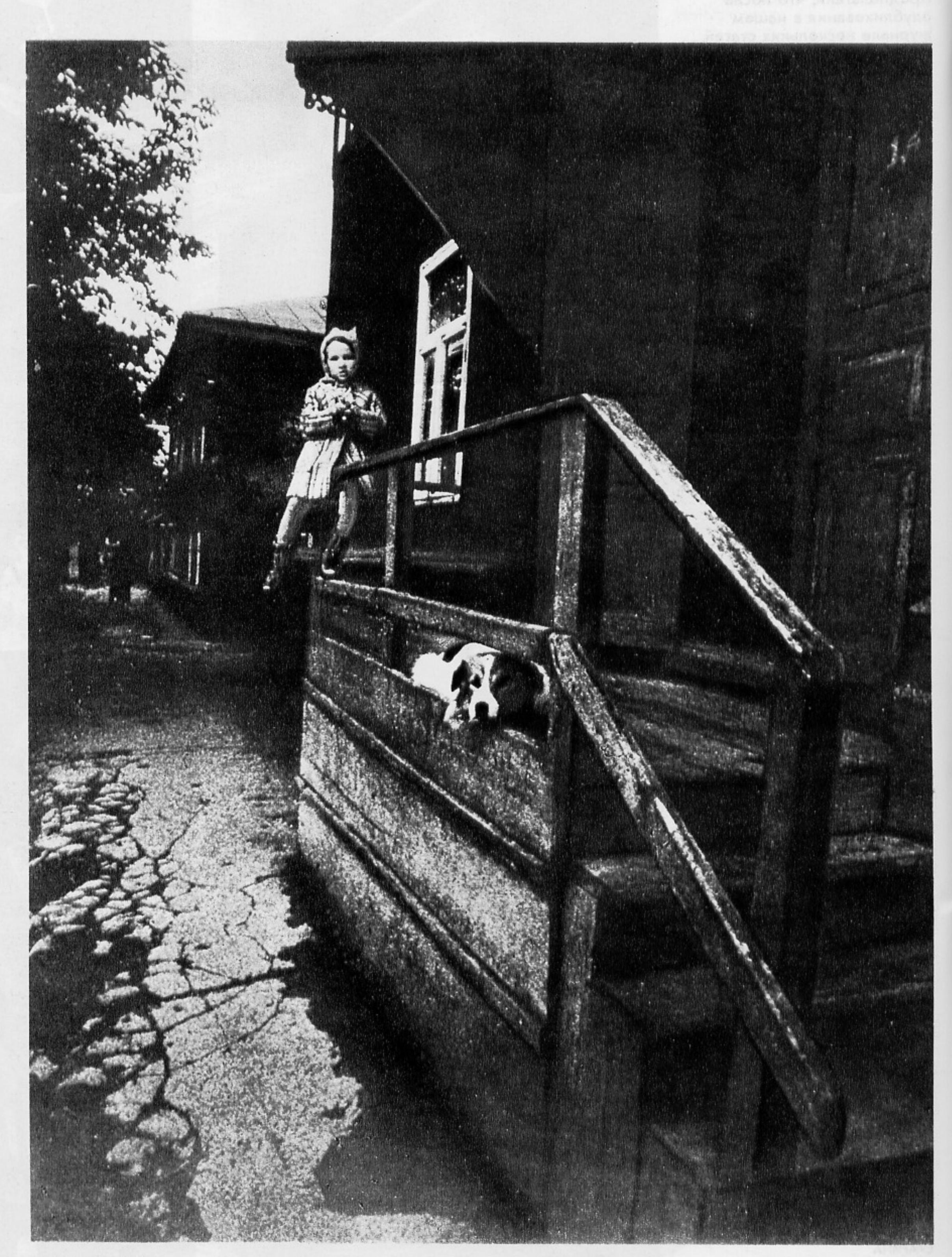
А потому, прежде всего, что фотожурналистика, если заниматься ею всерьез,— совершенно особый образ жизни, не дающий расслабляться. Здесь очень велики нервные перегрузки, а их современной женщине и без того хватает.

Но вот выставка «Мир глазами женщин-88», где представлено более 200 работ, около 80 женщин-фотографов. Не все из них трудятся в прессе, но то, что их снимки вполне профессиональны,— вне всякого сомнения.

Экспозиция была расположена на втором этаже выставочного зала Челябинского отделения Союза художников, а на первом — отчетная выставка работ городского фотоклуба, где авторы, за редким исключением, мужчины. Сравнение двух выставок не входит в мою задачу, но некоторые параллели неизбежны: интересно все-таки, отличается ли женский фотовзгляд на мир чем-нибудь от мужского?

По первому впечатлению — ничем. Одинаковое предпочтение портретам и жанровым сюжетам. Одинаково широк интерес к самым различным сторонам действительности.

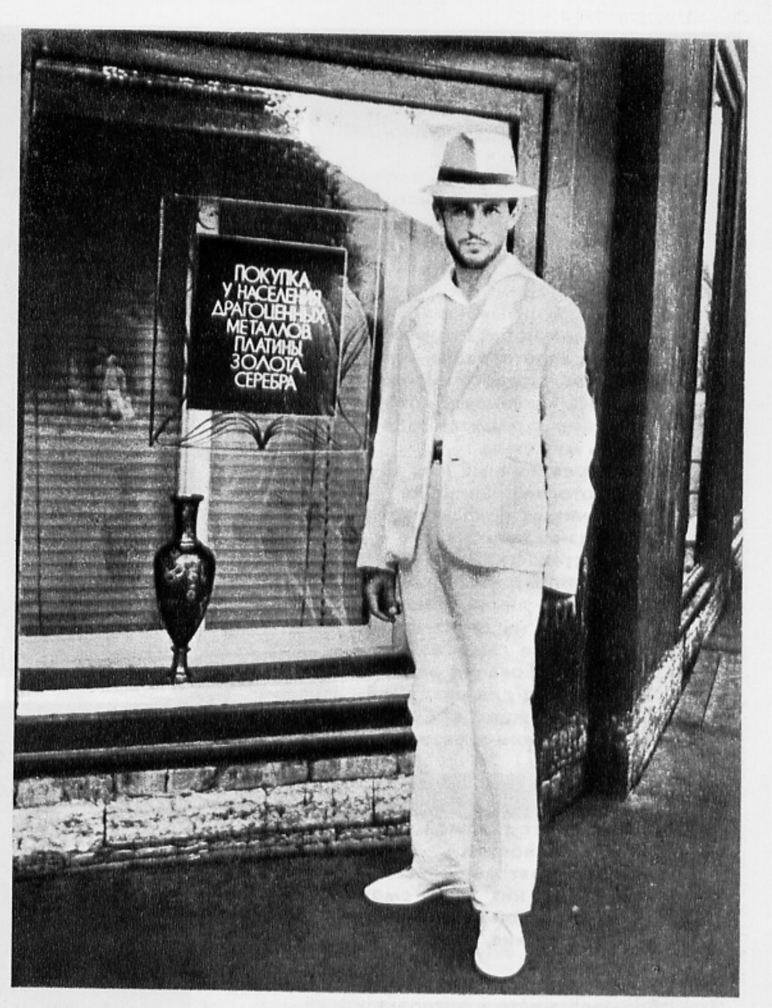
Мало снимков с техническими изысками, но и мужчины, судя по всему, к ним тоже потеряли интерес,



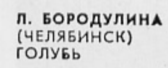
О. ПЕРЕВОЩИКОВА
(ПЕРМЬ)
ВЕЧЕР



Л. ЗАГАЙНОВА
(КРАСНОЯРСК)
БАЛЕРИНА

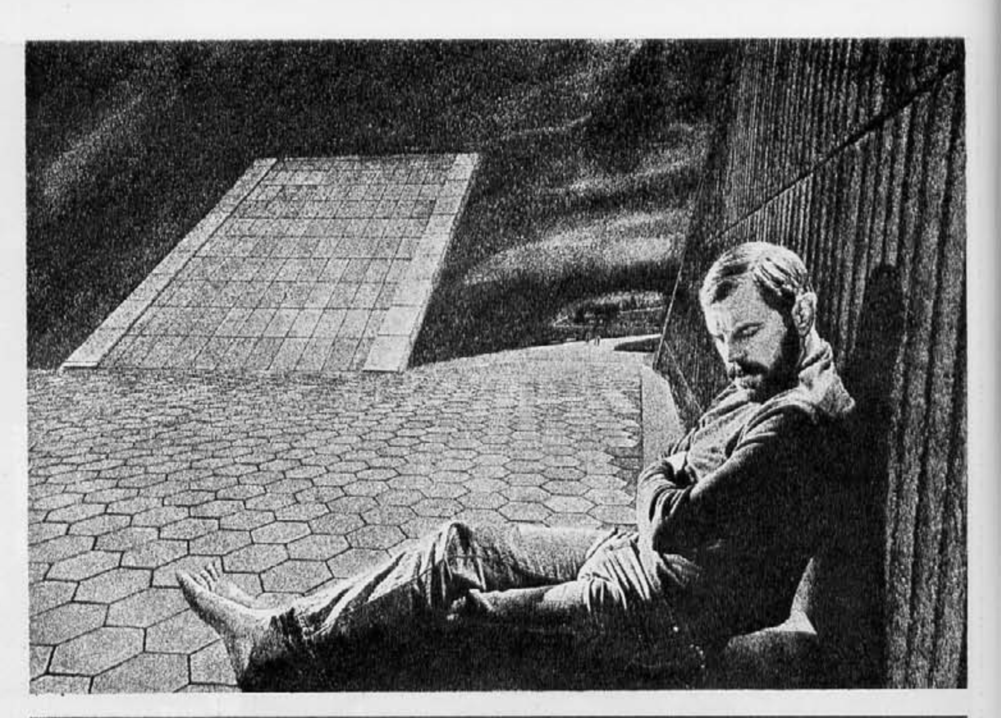


Е. СКИБИЦКАЯ
(ЛЕНИНГРАД)
ПОРТРЕТ МУЖЧИНЫ В БЕЛОМ



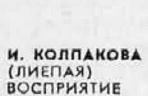
Л. БОРОДУЛИНА
(ЧЕЛЯБИНСК)
ГОЛУБЬ

предпочитая некорректированную прозу жизни.
В обоих случаях немного работ необычных по ракурсу, по труднодоступности точек съемки.
Отличает же женскую выставку от мужской вот что: взгляд на женщину. Здесь не увидишь работ рекламного плана: хорошеньких мордашек, изящных фигурок в кокетливых нарядах, которыми так бесхитростно любуются фотографы-мужчины. Нет интереса к кино- и прочим «звездам», которых вовсю стремятся запечатлеть мужчины.
Даже праздничный мир театра фотограф-женщина предпочитает показать с изнанки, из-за кулисья, где и пот, и усталость. Здесь тоже есть прекрасные лица, изысканные линии обнаженных тел, но нигде их фиксирование не самоцель, они даны не любования ради, но как повод для раздумий о быстролетящем времени, о хрупкости и уязвимости красоты.
Зато в отличие от мужчин, какое внимание к быту, к реалиям сегодняшней жизни, ее сложностям.
А как смотрят женщины на мужчин? На них здесь смотрят с надеждой вернуть им роль защитника, опоры, главы семьи.
И еще тема, занимающая большое место в экспозиции,— старость, которую женщины воспринимают не без страха, но с уважением, с пониманием того, какой стойкости и борьбы за собственное достоинство потребует от каждого этот нелегкий отрезок жизни.
Извечные вехи: рождение, взросление, любовь, материнство, старость, смерть — темы, волнующие женщин с фотообъективами. Они хотят понять, что главное в жизни, и предлагают нам задуматься над этим.
И если в наше непростое время они говорят не так мягко и поэтично, как можно бы ожидать от женщин, кто упрекнет их в этом?
Я — нет.





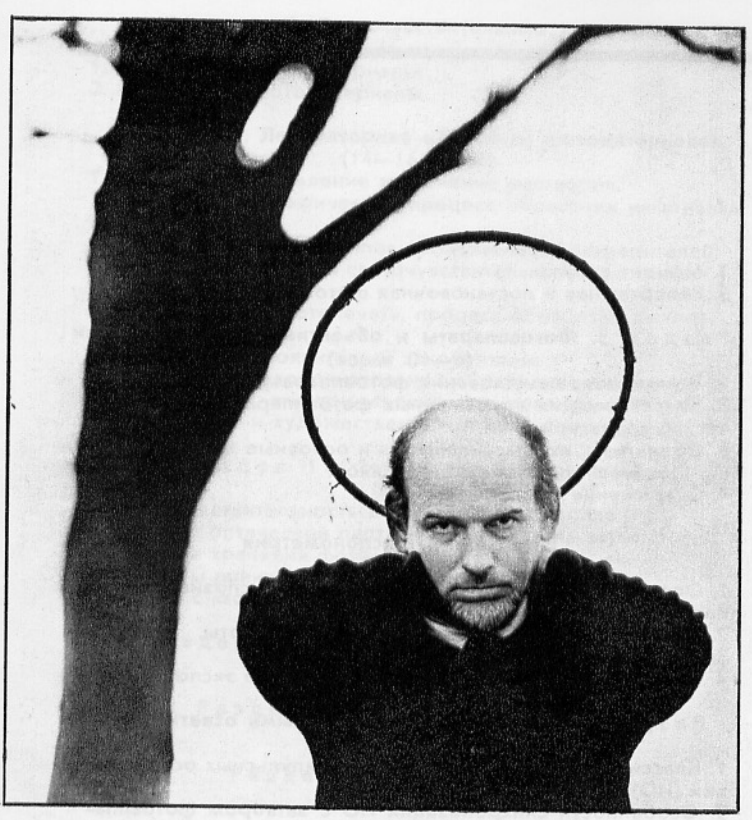


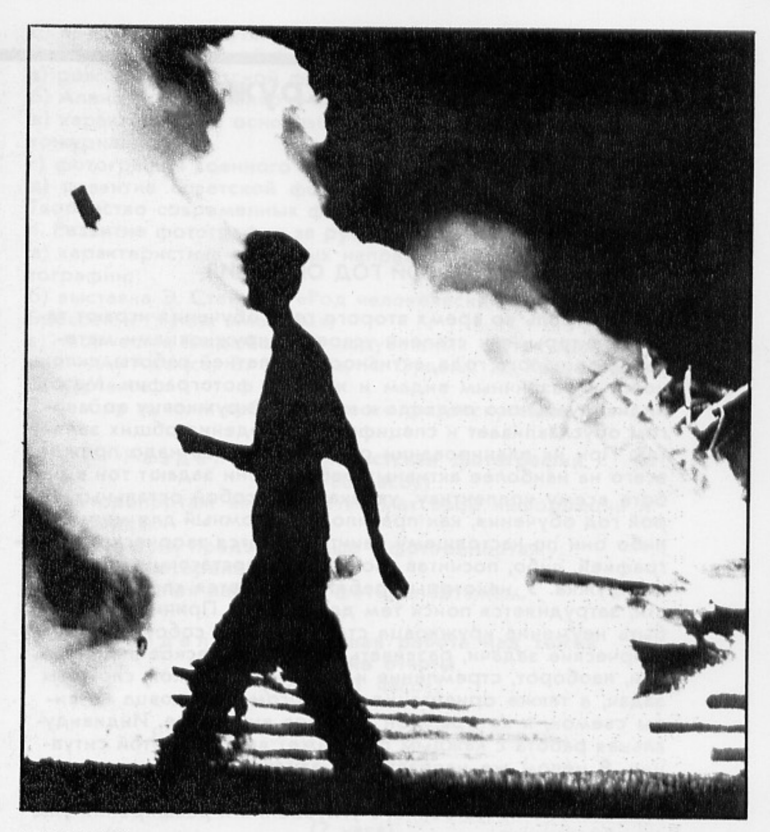


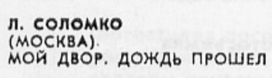
И. КОЛПАКОВА
(ЛИЕПАЯ)
ВОСПРИЯТИЕ

С. МИХЕЛЬКЯВИЧУТЕ
(КАУНАС)
КНИГА

О. ИЛЬИЧЕВА
(ГОРЬКИЙ)
ВЫХОДНОЙ ДЕНЬ







С. КВИЕСИТЕ
(РИГА)
ПОРТРЕТ Г. БИНДЕ

С. КВИЕСИТЕ
ГОМО-САПИЕНС

Л. СОЛОМКО
(МОСКВА).
МОЙ ДВОР. ДОЖДЬ ПРОШЕЛ

Программа фотокружка

ВТОРОЙ ГОД ОБУЧЕНИЯ

Важную роль во время второго года обучения играют такие факторы, как степень усвоения кружковцами материала прошлого года, активность их летней работы, склонность к различным видам и жанрам фотографии. Метод индивидуального подхода к каждому кружковцу во многом обуславливает и специфику проведения общих занятий. При их планировании ориентироваться надо прежде всего на наиболее активных ребят — они задают тон в работе всему коллективу, увлекают за собой остальных. Второй год обучения, как правило, переломный для многих — либо они по-настоящему заинтересуются творческой фотографией, либо, посчитав свои знания достаточными, уйдут из кружка. У некоторых ребят ощущается спад активности, затрудняется поиск тем для съемки. Причиной может быть неумение кружковца ставить перед собой сложные творческие задачи, развивать фотографическое видение или, наоборот, стремление к решению слишком сложных задач, а также ориентация педагогом кружковца на виды съемок, к которым он не готов внутренне. Индивидуальная работа с каждым подскажет выход из этой ситуации. В целом же направление занятий в кружке должно идти по пути не столько количественного накопления знаний, сколько качественного углубления и расширения уже приобретенных.

Изменяется и сам характер занятий. Если на первом году обучения чаще проводились общие занятия, то теперь работа должна вестись в основном групповая и индивидуальная, что позволяет систему обучения сделать более целенаправленной и гибкой, учитывающей индивидуальные интересы ребят.

Предлагаемая программа второго года обучения составлена по принципу больших тематических блоков, изучаемых в течение всего года. Порядок чередования тем и их продолжительность педагог устанавливает в зависимости от индивидуальных склонностей ребят, их внимания и заинтересованности, стремясь, с одной стороны, учитывать интересы ребят, а с другой,— расширять их познания в различных областях искусства и культуры.

Повышаются требования к техническому и изобразительному решению снимков, к выразительному воплощению и углублению авторского замысла. Следует всячески поощрять работу над сериями, циклами, которые могут стать основой для творческих отчетов кружковцев. Важное условие действенности этих отчетов — их обсуждение, анализ самими ребятами. Для развития у них способности к восприятию фоторабот можно порекомендовать использование рецензий на снимки товарищей, которые ребята пишут дома.

Кружковцы второго года обучения должны стать опорой педагогам в работе с начинающими. Им можно поручить проведение некоторых занятий — по проявке, печати, оформлению работ и папок, шефство над младшими при съемке.

При планировании занятий следует предусмотреть посещения картинных галерей, выставок, знакомство с произведениями литературы, что поможет развить фотографическое видение, образное мышление, художественный вкус.

ПРОГРАММА ВТОРОГО ГОДА ОБУЧЕНИЯ

Раздел 1. **Закрепление материала первого года обучения**
(10—12 часов)

Раздел 2. **Авторский замысел и его воплощение**
(Изучается в течение всего года)

1. Изобразительное решение снимка:
а) замысел и композиция кадра;
б) уравновешенная и неуравновешенная композиция;
в) линейная и тональная перспектива;
г) кадрирование в процессе фотосъемки и фотопечати.
2. Световое и тональное решение снимка.
3. Точка съемки:
а) верхняя и нижняя, фронтальная и боковая;
б) ракурс.
4. Момент съемки.
5. Репортажная и постановочная фотография.

Раздел 3. **Фотоаппараты и объективы для фотосъемки**
(6—10 часов)

1. Этапы совершенствования фотоаппаратуры.
2. Классификация современных фотоаппаратов, их технические характеристики.
3. Объективы, их классификация и основные характеристики. Фотосъемка со сменной оптикой.
4. Снаряжение фотографа.

Раздел 4. **Экспонометрия**
(2 часа)

1. Основные светотехнические величины, экспозиционные параметры.
2. Типы фотоэкспонометров, принцип их работы.
3. Расчет экспозиции при фотосъемке.
4. Анализ ошибок, допущенных при расчете экспозиции.

Раздел 5. **Фотосъемка с импульсными осветителями**
(6 часов)

1. Классификация и характеристики импульсных осветителей (ИО).
2. Особенности синхронизации ИО с затвором фотоаппарата.
3. Принадлежности к ИО.
4. Расстановка ИО, расчет экспозиции.
5. Использование ИО для решения творческих задач.

Раздел 6. **Репродукционная фотосъемка Макросъемка**
(4 часа)

1. Приемы репродуцирования текстов и фотографий.
2. Определение экспозиции.
3. Требования к фотоматериалам, предназначенным для репродуцирования.
4. Использование ИО для репродуцирования и макросъемки.

Раздел 7. **Жанры фотографии**
(40—50 часов)

1. Пейзаж:
а) история фотографического пейзажа;
б) городской и сельский пейзаж;
в) масштаб в пейзажной фотосъемке, приемы панорамной фотосъемки;
г) изобразительные средства в пейзажной фотографии;
д) приемы фотосъемки пейзажа в различные времена года;
е) особенности лабораторной обработки фотопленок.
2. Натюрморт:
а) история фотосъемки натюрморта;
б) требования, предъявляемые к натюрморту в фотографии;
в) репортажный и постановочный приемы фотосъемки натюрморта.
3. Портрет:
а) история портрета в живописи и фотографии;
б) портрет студийный и жанровый;
в) постановочный и репортажный приемы фотосъемки портрета;
г) установка света для передачи внешнего сходства и характеристики портретируемого;
д) выбор фона и аксессуаров;
е) передача образа в портрете.
4. Спортивная фотосъемка:
а) спорт в советской фотографии;
б) приемы композиционного построения кадра, передача динамики движения;
в) изобразительное решение спортивной фотографии;
г) технические особенности фотосъемки спорта;
д) этика фотографа.
5. Фантастическая фотография:
а) определение жанра;
б) метафорическая фотография, занимательная фотография, фотомонтаж;
в) технические приемы получения необычных изображений.

Окончание. Начало см. «СФ», 1988, № 10.

Раздел 8. Светочувствительные материалы
(4 часа)

1. Негативные фотоматериалы.
2. Позитивные фотоматериалы.

Раздел 9. Лабораторная обработка фотоматериалов
(14—16 часов)

1. Рецептура, составление и хранение растворов.
2. Химико-фотографический процесс обработки негативных фотоматериалов:
а) свойства различных типов проявителей и закрепителей;
б) способы повышения светочувствительности фотопленки.
3. Проекционная фотопечать, процесс обработки фотоотпечатка:
а) позитивные проявители и закрепители;
б) растворы для дополнительной обработки отпечатка;
в) стоп-раствор, его применение, тонирование фотографий;
г) техническая и художественная ретушь фотографий.

Раздел 10. Зернистость изображения
(2 часа)

1. Светочувствительность и зернистость фотопленки.
2. Влияние оптической плотности негатива на зернистость.
3. Правила хранения фотоматериалов.
4. Способы понижения зернистости изображения.
5. Печать с «точечным» источником света.

Раздел 11. Печать выставочных фотографий
(20—30 часов)

Раздел 12. Отчетная фотовыставка
(24 часа)

Раздел 13. Итоговое занятие
(2 часа)

ТРЕТИЙ ГОД ОБУЧЕНИЯ

Фотостудия после двух лет обучения — это устоявшийся коллектив ребят, увлеченных фотографией и обладающих запасом основных знаний и навыков. У многих из них уже определились любимые темы, склонность к фотосъемке определенных жанров фотографии, желание более серьезно изучить историю фотографии и творчество выдающихся фотомастеров.

Основной метод работы с этой группой — это лекции на определенные темы, выполнение кружковцами заданий, подготовка творческих отчетов.

Очень важно приучить ребят к самостоятельной работе со специальной литературой. Результатом такой работы могут стать выполненные ими рефераты, доклады по истории и теории фотографии. Можно порекомендовать следующие темы: этапы развития фотографии, творчество фотомастеров, жанры фотографии, одно событие в интерпретации разных фотографов и др.

Как правило, ребята третьего года обучения остаются в кружке до окончания школы. Это актив кружка, помощники педагога, их следует привлекать к организационной работе, к проведению занятий с начинающими. Тем, у кого есть склонность к репортажной съемке, можно поручить фотосъемку мероприятий Дома пионеров, школы, а ребят с выраженными педагогическими способностями можно готовить для работы в качестве инструкторов-общественников.

ПРОГРАММА ТРЕТЬЕГО ГОДА ОБУЧЕНИЯ

Раздел 1. Закрепление материала второго года обучения
(10 часов)

Раздел 2. Цикл бесед «Фотография как искусство»
(40—50 часов)

1. История фотографии:
а) опыты Н. Ньепса и Ж. Дагерра, Ф. Талбота;
б) развитие фотографии в России. Дагеротипное ателье А. Грекова;
в) первые русские фотохудожники С. Левицкий, А. Деньер, А. Карелин и другие;
г) М. Дмитриев — основоположник социальной фотографии в России;
д) развитие фотографии за рубежом. Творчество фотохудожников-пикториалистов — Г. Робинсона, А. Саломона, Д. Камерон. Представители реалистической фотографии — А. Стиглиц, Э. Стейхен, Э. Атже.
2. Фотография в начале XX века.
Споры о путях развития:
а) фотография и живопись;
б) поиски новых путей.
3. Развитие советской фотографии:
а) рождение советской фотопублицистики;
б) Александр Родченко — новатор в фотографии;
в) характеристика основных направлений зарубежной фотожурналистики;
г) фотография военного периода;
д) развитие советской фотографии в период 60—80 гг. Творчество современных фотомастеров.
4. Развитие фотографии за рубежом:
а) характеристика основных направлений зарубежной фотографии;
б) выставка Э. Стейхена «Род человеческий». А. Картье-Брессон и группа «Магнум»;
в) творчество выдающихся зарубежных фотохудожников — А. Адамса, Э. Уэстона, Й. Судека, Д. Хартфильда, Э. Хартвига.
5. Разбор лучших работ мирового фотоискусства.

Раздел 3. Журналистская фотография
(70—80 часов)

1. Фоторепортаж как средство массовой информации и пропаганды:
а) требования, предъявляемые к фоторепортажу;
б) формы фоторепортажа.
2. Практическая работа над фоторепортажем.

Раздел 4. Творческая работа над темой
Творческие отчеты
(120—130 часов)

Раздел 5. Подготовка к выставке
(40—50 часов)

Раздел 6. Итоговое занятие
(2 часа)

Авторское примечание. Беда всех до сих пор существующих программ обучения в детских фотоколлективах, на мой взгляд, заключается в том, что они даются как единственно возможные, без учета личности педагога, местных условий, состава группы студийцев, многого другого. Поэтому мне хотелось бы еще раз обратить особое внимание на то, что публикуемая программа предлагается лишь как основа для разработки каждым педагогом своей собственной рабочей программы.

Начинающим руководителям могу посоветовать в качестве «ключа» для составления такой программы следующее. Надо стремиться создавать (как бы «провоцировать») такие ситуации, чтобы у ребят возникали вопросы, чтобы очередное занятие было желанным. Приведу пример из моей практики. Идет первая съемка. Я называю те значения экспозиции, при которых ребята должны снимать, причем делаю это без всяких объяснений. После получения негативов с разными по плотности кадрами у ребят неизбежно возникает вопрос — а почему? И вот тут-то занятие, посвященное роли экспозиции при съемке, будет очень уместным и желанным. И так в каждом случае, а каким образом создать такую ситуацию — зависит от фантазии педагога.

«Уединенные знания недолговечны». Что это значит? Это значит, что как бы вдохновенно мы ни рассказывали ребятам, скажем, о съемке пейзажа, если после этого мы не отправимся на съемку на пленэр, то все наши прекрасные слова очень быстро забудутся. Связь теории с практикой — один из краеугольных камней любой по-настоящему рабочей программы.

Фотография — это искусство анализа действительности и потому — надо давать ученику возможность для осмысления как предмета съемки, так и своих действий. Репортажная съемка, очень часто практикуемая даже на первом году обучения, может принести здесь только вред.

Теперь о том, что, в общем-то, хорошо известно опытным педагогам. Принятое официальное деление курса обучения на 2 или 3 года на самом деле весьма условно. Оно, скорее, является идеальной формой, к которой мы стремимся, но редко достигаем на практике. Было бы правильнее говорить об этапах обучения, которые разные ребята проходят за разное время. И потому не надо пугаться, обнаружив к концу года очень разнородную по своему уровню группу. Это естественно, и именно поэтому мы говорим о необходимости индивидуальной работы с каждым кружковцем.

Настоящая педагогика — это всегда творческий процесс, а творчество — всегда индивидуально. И даже самую лучшую, самую совершенную программу надо рассматривать лишь как русло реки, вода в которой никогда не бывает одной и той же.

Г. ЛУКЬЯНОВА

ФОТОЮНИОР



ПРЕДСТАВЛЯЕМ ЛАУРЕАТА



СЕРГЕЙ КУТУЗОВ, 16 ЛЕТ
(КОВРОВ)
ИСПЫТАНИЕ НА ВОДОУСТОЙЧИВОСТЬ

Сергей Кутузов — член фотостудии «Искорка» при ковровском детском Доме культуры «Родничок». (Условия съемки: «Зенит-11», объектив «Юпитер-37А», пленка 65 ед. ГОСТа, выдержка 1/125 с, диафрагма 8.) Диплом победителя конкурса «Остановись, мгновенье!» газеты «Пионерская правда» (1988 г.).

ХОРОШИЕ НОВОСТИ

По страницам печати

Могилев. В молодежной республиканской газете Белоруссии «Знамя юности» опубликована статья «Открытия, сделанные лично», рассказывающая о детской фотостудии «Восход» при клубе юного техника Могилевского производственного объединения «Химволокно». В прошлом году коллекция работ «восходовцев» отмечена дипломом III степени на ВДНХ СССР, а фотоюниоры Инна Богданова, Володя Емцов и Саша Гребенев награждены медалями «Юный участник ВДНХ СССР». В этом году на межреспубликанском телевизионном фотоконкурсе «День мира» в Минске могилевские ребята были третьими. «Сделав свой первый снимок, невольно чувствуешь себя «генералом одной победы»,— пишет автор статьи, руководитель студии В. Титов.— И вдруг понимаешь — без этих побед жить неинтересно».

В конце публикации напечатано, что весь гонорар за опубликованный материал (текст и 7 снимков ребят) «восходовцы» перечисляют на счет Ивановского интерната для своих сверстников с физическими недостатками.

Вильнюс. В столичном кинотеатре «Тайка», как сообщает вильнюсская газета «Вечерние новости», открыта выставка работ членов детских фотостудий Дворцов пионеров и школьников Черемушкинского, Ворошиловского и Фрунзенского районов Москвы. В экспозиции, получившей символическое название «Дружба-88», принимают участие и вильнюсские школьники — воспитанники детской фотостудии «Миг удачи», которые в прошлом году стали лауреатами II Всесоюзного фестиваля народного творчества, участниками Всесоюзной фотовыставки на ВДНХ СССР. Лучшие из экспонируемых снимков юные авторы передадут в республиканское отделение Советского детского фонда имени В. И. Ленина.

В пионерском строю

Открывая очередной номер «Пионерской правды», вы обязательно встретите под снимками подпись: «Фото В. Гусева». Вот уже сорок лет работает в этой газете фотокорреспондент В. А. Гусев, пришедший в редакцию 16-летним пареньком со своей фотокамерой «Цейс-Икон», которую привез ему с войны отец. Работал и учился. Учился у таких мастеров, как Б. Кудояров, И. Шагин, Г. Капустянский, Н. Драчинский, в разное время работавших в «Комсомольской правде». Благо редакции находились в одном здании, на одном этаже и имели общую фотолабораторию. Он прошел великолепную школу мастерства у своих старших товарищей-коллег, полюбил свою профессию, свою газету, своих героев — мальчишек и девчонок в красных галстуках. В. Гусев стал свидетелем важнейших событий пионерской истории, сделал многие тысячи снимков, которые сложились в фотолетопись жизни пионерии нашей страны. А сколько удивительных людей запечатлела его фотокамера! Он снимал К. Чуковского, С. Маршака, Ю. Гагарина, Джанни Родари, Поля Робсона...

Мир снимков фотокорреспондента В. Гусева знаком и привычен: события ежедневной жизни октябрят и пионеров, события будничные и праздничные. Сняты они в традиционной манере, в доверительном контакте с героями снимков. В. Гусев профессионал в хорошем смысле слова. В его фотолаборатории чистота и порядок, порядок и в его фототеке, которая насчитывает не одну сотню кадров — летопись «Страны Пионерии».

И сегодня, сорок лет спустя, в каждом номере газеты появляются снимки фотокорреспондента В. Гусева. Он и сейчас в пионерском строю.

Н. КРАСИЛЬНИКОВА



ИДЕТ ПОДПИСКА



ЮРИЙ ГАГАРИН В ПИОНЕРСКОМ ЛАГЕРЕ

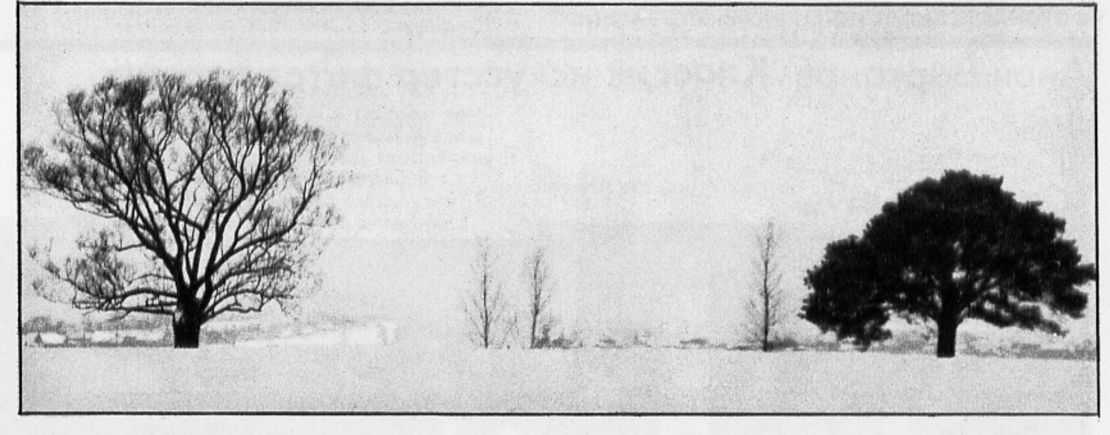
ФОТО ВИКТОРА ГУСЕВА

«Фотомостик» София — Ковров

В Ковров в адрес фотостудии «Искорка» (при детском Доме культуры «Родничок») пришло письмо из Софии от художественного руководителя «Фотоклуба-44» Ивана Чорбанова. Оно пришло после участия «Искорки» в традиционно проходящей в Болгарии Международной детской ассамблее «Знамя мира». И было в письме предложение о дружбе, сотрудничестве, обмене фотоколлекциями. Ковровцы написали болгарским ребятам о своем коллективе, о «послужном списке» студии, в котором немало наград всесоюзных и международных конкурсов. Софийцы, в свою очередь, рассказали о своем клубе, созданном в 44-й восьмилетней школе (отсюда и название клуба). В клубе более 50 фотолюбителей от 12 до 19 лет. Председатель клуба — Сашка Боянова, студентка, одна из первых учениц Чорбанова. «Членам клуба, принятым тайным голосованием на общем собрании, выдается членский билет,— написали из Софии.— У нас есть клубное знамя и клубная форма. Наш коллектив стал центром детской любительской фотографии в Болгарии. Мы лауреаты национальных фотоконкурсов Болгарии. На VI Республиканском фестивале художественной самодеятельности в 1984 году мы заняли второе место в стране и получили высокое звание «представительный клуб». В переписке был не только перечень наград, но и вопросы друг к другу об отношении к фотографии, интересах, увлечениях ребят. Клубы обменялись коллекциями снимков. Работы болгарских фотоюниоров экспонировались в Доме культуры «Родничок» на детском фотопразднике, а фотографии ковровчан — в Софии во время Ассамблеи «Знамя мира-88». Чорбанов предложил создать совместный интернациональный фотоклуб «Дружба». «Искорка» дала свое согласие. И вот в апреле одновременно в Коврове и Софии открылись два вернисажа «Дружбы». А в августе Ольга Королева, Алексей Нагорнов, награжденные золотыми медалями на выставке в Софии, и участник этой выставки Александр Хорохорин отправились с первым визитом в Болгарию для работы в совместном болгаро-советском фотоотряде в пионерском лагере под Варной. Следующим летом болгарских ребят ждут в Коврове. Фотоклуб «Дружба» как единый коллектив решил принять участие и в международном конкурсе «Ассофото-89».

Руководитель «Искорки» Владимир Соловьев приглашает встретиться на «фотомостике» и вступить в члены детского интерфотоклуба «Дружба» другие фотостудии — как советские, так и зарубежные.

Г. АЛЕКСАНДРОВА



АЛЕКСЕЙ НАГОРНОВ, 16 ЛЕТ
(КОВРОВ)
ОКОЛИЦА



КИРИЛЛ ГЕОРГИЕВ, 18 ЛЕТ
(СОФИЯ)
ЧЕРЕЗ ОКНО



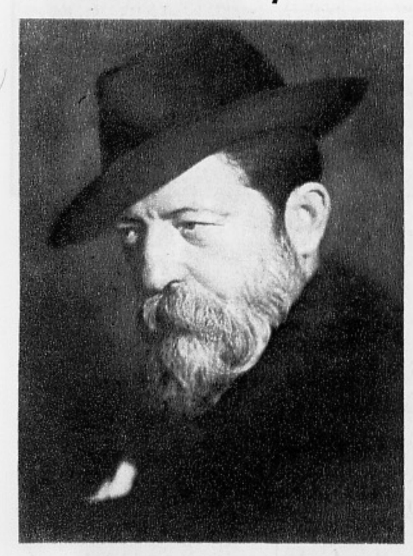
МИХАИЛ ШИЛКИН, 13 ЛЕТ
(КОВРОВ)
«ТРИ ДЕВИЦЫ ПОД ОКНОМ...»



СОНЯ ВАНКОВА, 13 ЛЕТ
(СОФИЯ)
ПРАЗДНИК В ДОЖДИК

Анри Вартанов **Классик искусства фотопортрета**

М. С. Наппельбаум



В истории русской и советской фотографии немало славных имен мастеров, творивших в жанре портрета. И все же среди них имя Моисея Соломоновича Наппельбаума является, пожалуй, наиболее значительным. Родившись в 1869 году, он прошел долгий жизненный и творческий путь. Судьба распорядилась так, что ему посчастливилось встретиться с выдающимися людьми России двух важнейших исторических этапов: периода, когда на смену XIX веку приходил век XX, и эпохи становления в ней новых социальных отношений после Октября 1917 года.

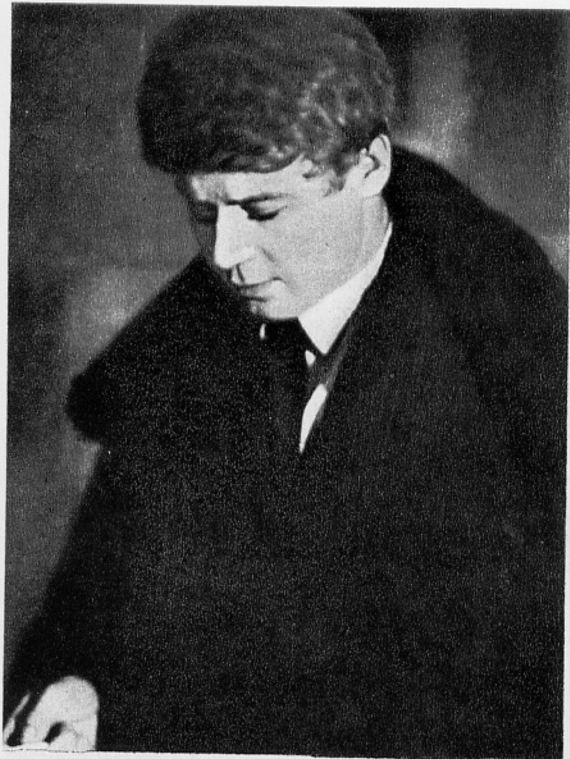
Но прежде чем произошли эти встречи, Наппельбаум прошел нелегкий путь овладения фотографическим ремеслом — весьма похожий на путь многих других и в то же время довольно необычный. В 14-летнем возрасте родители отдали его учеником в портретное ателье «Боретти» в Минске, где жила их семья. Мальчик, как положено, должен был освоить одну за другой три основные профессии: сначала копировщика, затем ретушера и, наконец, фотографа. Обладая способностями, он проделал этот путь быстрее, чем другие,— за три года.

В поисках знаний и опыта Наппельбаум отправляется в странствия по большим и малым городам России. Смоленск, Москва, Козлов, Одесса, Евпатория, Вильно, Варшава сменяют друг друга, затем отправляется в далекую Америку, работает в Нью-Йорке, Питтсбурге, других городах США.

АННА АХМАТОВА

ФОТО **МОИСЕЯ НАППЕЛЬБАУМА**

СЕРГЕЙ ЕСЕНИН





АЛЕКСАНДР БЛОК

Лишь в 1895 году, вернувшись в Минск, он открывает свое портретное ателье, начинает работать самостоятельно. Пятнадцать лет, проведенных в родном городе, стали важным этапом в формировании творческих принципов фотографа. Прежде всего он ощутил необходимость отказаться от ряда привычных для портретистов норм: отверг привычную для коммерческих ателье искусственность и красивость поз, отказался от привычных, кочующих из снимка в снимок аксессуаров, перестал использовать белые или однотонно-серые фоны.

Коллегам Наппельбаума поиски молодого фотографа не внушали доверия. Он, в свою очередь, платил им равнодушием: надо заметить, что и в последующие десятилетия Наппельбаум обычно сторонился профессиональной среды, предпочитая ей общение с художниками, писателями, актерами.

Убедившись, что в Минске ему не найти понимания, Наппельбаум решил переехать в столицу. Так, в 1910 году он оказался в Петербурге, начал сотрудничать в богато иллюстрированном журнале «Солнце России», где понравились его работы, сделанные еще в Минске. В связи с приближавшимся полувековым юбилеем столичной консерватории журнал заказал ему серию портретов музыкантов-профессоров. Юбилейный номер «Солнца России», составленный из снимков Наппельбаума, привлек к себе внимание: фотограф стал постоянным сотрудником популярного издания.

Эти годы стали переломными в творчестве портретиста. Он стал владельцем собственной фотостудии, причем расположенной в самом центре, на Невском проспекте, в красивом шестиэтажном доме.

Семья портретиста была большой и дружной: жена, четыре дочери, сын. Старшие дочери увлекались поэзией, и в доме Наппельбаума образовался своеобразный клуб, члены которого собирались по понедельникам. Известные поэты Ахматова и Гумилев, Лунц и Кузмин, Тихонов и Рождественский были завсегдатаями этих «понедельников».

Уже в эту пору окончательно сформировались вкусы фотографа: его интересовали изобразительное искусство, театр, литература. Позже он не уставал повторять, что учителей своих нашел в художественных музеях — в Эрмитаже и Третьяковской галерее.

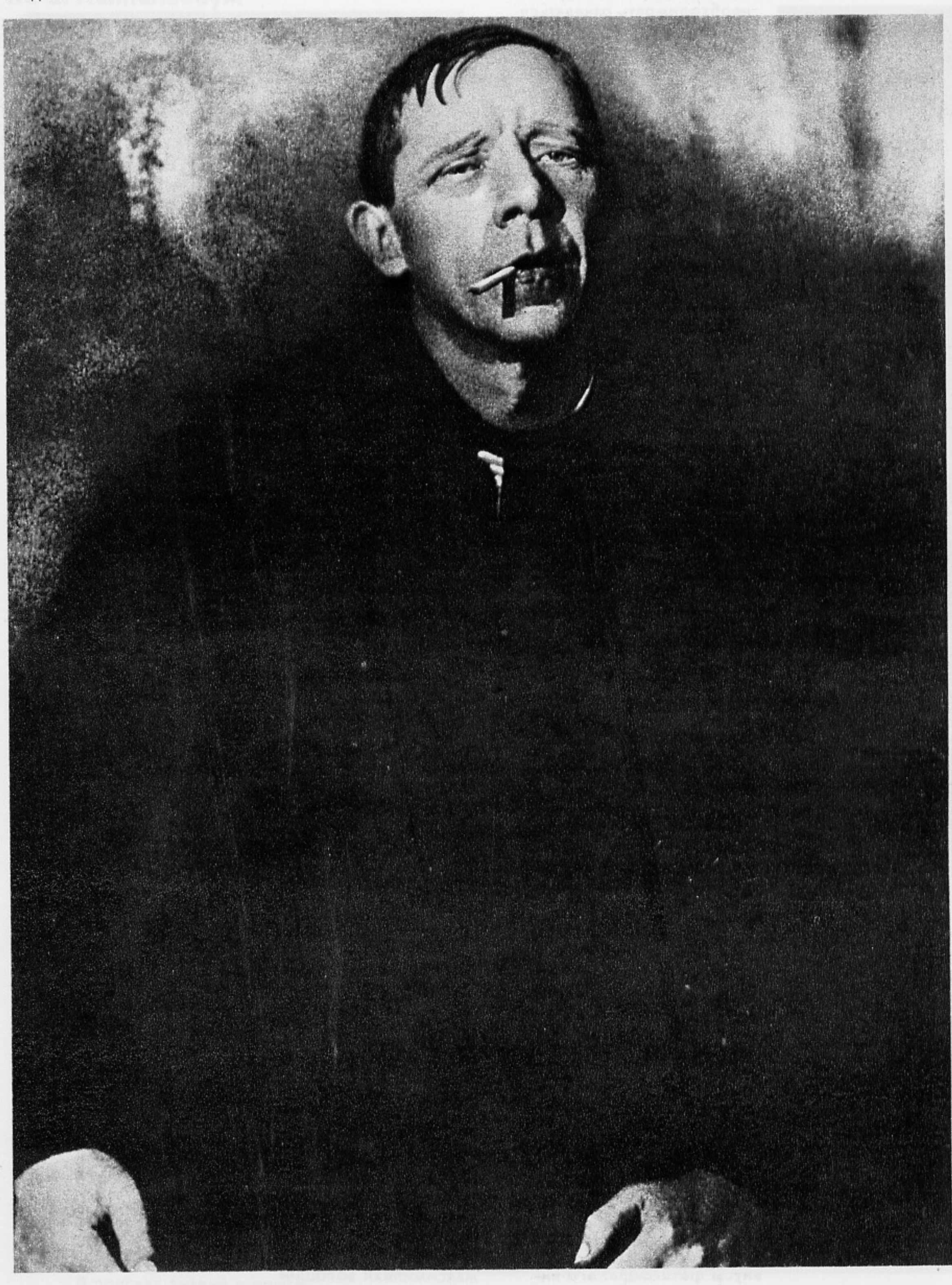
МИХАИЛ КУЗМИН





МАКСИМИЛИАН ВОЛОШИН

ВЛАДИМИР ТАТЛИН



Это Рубенс и Ван Дейк, Репин и Серов, Рафаэль и Леонардо да Винчи.
Однако самое сильное воздействие на Наппельбаума-портретиста оказал, несомненно, Рембрандт. В начале века в среде фотографов было модным так называемое «рембрандтовское» освещение. Изучив творчество великого живописца, Наппельбаум понял, что модное следование художнику было весьма далеким от сути его поисков. «К чему сводилось освещение «Рембрандт» в фотографии? — писал портретист, вспоминая это время.— Резкое боковое или заднее освещение, пучок лучей, направленный на лицо, руки или часть фигуры. Вот и все. Разве мы понимали, что у Рембрандта расположение света и теней в соответствии с фоном сообщает особую живость фигуре или рельефность предмету, что, переданный вдохновенной рукой Рембрандта, он начинает жить своей реальной жизнью именно благодаря распределению на нем света и теней».
Развивая свои представления о значении света в фотопортрете, он стал использовать в качестве единственного источника освещения тысячеваттную электрическую лампочку, помещенную в самодельный софит. «Всю свою дальнейшую жизнь,— признавался Наппельбаум много позже,— я работал с одним источником света. Если я достиг чего-либо в искусстве фотопортрета, то в значительной мере благодаря этой довольно примитивной по конструкции лампе. Она сразу дала освещение, которого мне так не хватало».
В написанной на склоне лет книге «От ремесла к искусству» фотограф признается, что необходимость снимать каждого, кто приходил в студию, была для него тяжелым бременем. Возможность снимать крупных музыкантов, профессоров консерватории, предоставленная ему редакцией «Солнца России», оказалась очень близкой творческим пристрастиям фотографа. Раздвоение между каждодневной работой в своем ателье и творческими заказами, получаемыми от прессы, начинало все больше беспокоить фотохудожника. Однажды, в январе 1918 года, через два с половиной месяца после Октябрьской революции Наппельбауму сообщили, что за ним приедут из издательства, чтобы сделать портрет В. И. Ленина. Эта работа стала переломной и в жизни, и в творчестве Наппельбаума. За январской съемкой в Смольном последовали и

АЛЕКСЕЙ ТОЛСТОЙ



ФАИНА РАНЕВСКАЯ



другие. Удачный ленинский портрет был началом целого цикла снимков руководителей молодого Советского государства.

Когда весной 1918 года правительство переехало из Петрограда в новую столицу — Москву, Наппельбаум организовал здесь портретную студию ВЦИКа. Первое время он не решался расстаться со своей петроградской студией и жил на два дома, будто не веря, что государственное фотоателье способно дать ему средства к существованию. Однако слава снятых им портретов Ленина и других деятелей революции была столь велика, что к нему в студию ВЦИКа (а затем и в его ателье, находящееся на Петровке, в самом центре Москвы) стали приходить люди, составляющие элиту общественной и духовной жизни страны.

Наппельбаума больше всего привлекали представители творческих профессий: писатели, художники, артисты, ученые. Со многими из них, как я уже говорил, он дружил, других знал по их творчеству, третьих впервые видел у себя в ателье. Однако удивительное дело! — во всех случаях он умел глубоко проникнуть в суть человека, расшифровать самое главное, подчас сокровенное в нем.

В 1935 году, в связи с полувековым творческим юбилеем, в Москве была проведена вторая персональная выставка работ Наппельбаума. Она стала триумфом фотографа. Ему было присвоено почетное звание заслуженного артиста республики — уникальный случай в истории нашей фотографии. 400 портретов, составивших экспозицию, стали значительным явлением в культурной жизни страны.

В годы Великой Отечественной, несмотря на преклонный возраст, фотограф продолжал активно трудиться. Недаром на его третьей персональной выставке, прошедшей в московском Доме ученых в 1946 году, среди 250 выставленных портретов значительную долю составляли неизвестные прежде произведения.

В послевоенную пору Наппельбаум снимал уже меньше: главным делом стала работа над книгой, в которой он обобщил свой громадный творческий опыт. В книге рассказано подробно о пути, пройденном портретистом от постижения основ фотографического ремесла к вершинам искусства. Книга, так и названная автором — «От ремесла к искусству»,— увидела свет в 1958 году, через несколько месяцев после кончины фотографа.

БОРИС ПАСТЕРНАК



ВСЕВОЛОД МЕЙЕРХОЛЬД

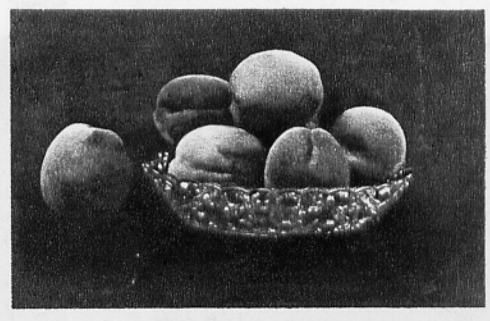


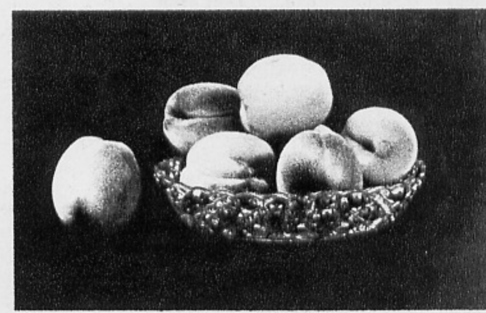
Цветные отпечатки со слайдов

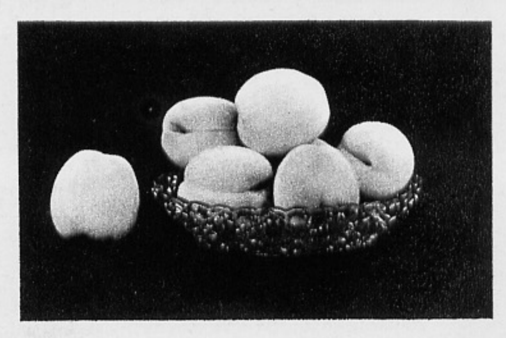
Изготовление промежуточных негативов. Точность цветопередачи на снимке, сделанном с цветного слайда, зависит от качества пленки, ее цветового баланса, условий хранения, спектрального состава освещения, соответствия цветовой температуры источника света цветовому балансу пленки, экспозиционного режима перекопировки слайда и условий лабораторной обработки негативной пленки.

При первом способе получения промежуточных негативов, когда при перекопировке слайда используется белый рассеянный свет лампы фотоувеличителя, неизбежно нарушение цветопередачи в негативе, что вызвано несоответствием цветовой температуры источника света цветовому балансу используемой фотопленки. В этом случае необходимо как можно точнее определять выдержку при перекопировке слайда, так как цветные негативные пленки имеют ограниченную широту и поэтому экспозиционные ошибки должны быть исключены. Для оценки правильности экспонирования одновременно со слайдом печатается и серая шкала. При печати делают несколько дублей при разных значениях выдержки и постоянном световом потоке. Если после обработки пленки окажется, что плотность самого темного поля серой шкалы выше плотности вуали, значит, изображение переэкспонировано, если же на негативе самые плотные поля не просматриваются — изображение недоэкспонировано. Для повторения результатов или для установки печатающего света с других слайдов регистрируют и записывают положение стрелки микроамперметра, указывающей в значениях величины тока уровень воздействующего на фотоматериал светового потока. В случае использования для копирования цветной маскированной негативной пленки негативы рассматривают при источнике света, экранированном светофильтром, поглощение которого идентично поглощению маскирующей компоненты цветного негатива. Такой светофильтр изготавливают из обработанной по стандартному процессу неэкспонированной маскированной негативной пленки. При визуальной оценке качества цветных промежуточных негативов в первую очередь оценивают резкость изображения и общую плотность. Негатив обычно окрашен в тот избыточный цвет, который получается в слое, имеющем наибольшую чувствительность. Разбаланс по контрастности визуально определить очень сложно. Общей закономерностью цветовых искажений, вызванных разбалансировкой по контрасту, является то, что цветовые оттенки в светах и тенях изображения объекта всегда взаимодополнительны по цвету. Окончательный негатив должен быть нормальной плотности, среднего контраста, с минимальными цветовыми искажениями и с хорошей детализацией изображения. Обработка цветных маскированных негативных пленок отечественного производства проходит в ускоренном варианте стандартного процесса, приведенного в инструкции по применению и обработке пленок этого типа.

Цветоделенные черно-белые негативы со слайда по четвертому способу можно изготовить на пленке типа «Фото» через зональные светофильтры. Для контроля качества получаемых черно-белых негативов







Снимки выполнены с цветоделенных черно-белых негативов, полученных с цветного диапозитива на пленке «Фото-32», экспонированием через синий (а), зеленый (б) и красный (в) зональные светофильтры

одновременно со слайдом также впечатывают серую шкалу. Для проявления пленки используют стандартные режим обработки и проявитель № 2. Получение черно-белых цветоделенных негативов осуществляется следующим образом. Сначала проводят печать проб с цветного диапозитива за красным светофильтром. После его обработки производят визуальную оценку качества полученных негативов по полям серой шкалы. Далее визуально оценивают по полям серой шкалы в сравнении с полями серой шкалы черно-белого негатива, полученного за красным светофильтром. В последнюю очередь получают пробы за зеленым зональным светофильтром. Окончательную оценку качества полученных черно-белых цветоделенных негативов проводят путем одновременной контактной печати всех трех негативов на один лист черно-белой фотобумаги. На правильно изготовленных цветоделенных негативах изображения серых шкал не отличаются друг от друга по плотности, контрасту и количеству проработанных полей.

Получение цветных фотоотпечатков. В основе получения цветных фотоотпечатков с промежуточных негативов лежит метод раздельного экспонирования, при котором последовательно устанавливают каждый из трех зональных светофильтров и экспонируют соответствующий слой фотобумаги. Таким образом, позитивный фотоматериал получает три раздельные экспозиции, соотношение которых и определяет цвет на отпечатке. Печать с цветных и черно-белых цветоделенных негативов несколько усложняется. В негативную рамку сначала вставляют первый негатив, полученный, например, через синий светофильтр, и фотобумагу экспонируют также через синий светофильтр. Затем негатив меняют на негатив, полученный через зеленый светофильтр, и экспонируют фотобумагу через зеленый светофильтр. Заменив зеленый светофильтр на красный, а также и соответствующий негатив, фотобумагу экспонируют последний раз. Во время раздельного трехкратного экспонирования производится точное совмещение изображений по нанесенным на негативе и фотобумаге меткам. По готовым отпечаткам определяют искажения в цветопередаче и устраняют их при повторной печати увеличением или уменьшением выдержки под соответствующим светофильтром, либо повышением или понижением силы светового потока при помощи автотрансформатора или реостата. Допустим, что при печати первой пробы выдержки за каждым из трех светофильтров были таковы, что получился избыточный пурпурный цвет. Так как пурпурный краситель в слое фотобумаги образуется под действием зеленого света, то это свидетельствует об избыточной интенсивности света под зеленым светофильтром. Его можно уменьшить, снизив напряжение на лампе. Если при этом общая плотность изображения упала, то это устраняется путем повышения выдержки одинаковой величины под всеми тремя светофильтрами. Аналогичным образом устраняются и другие цветоискажения. Показания микроамперметра и выдержки при получении каждой пробы необходимо записывать. Диафрагма при печати открыта полностью. Полученный с помощью проб отпечаток должен быть максимально приближен по цветопередаче к диапозитиву. Трехкратное последовательное экспонирование позволяет путем оттенения вручную или с помощью маски-растушевки изменять не только общую плотность отдельных участков изображения, но и цветовые оттенки деталей. Качество цветного отпечатка во многом зависит от точности совмещения цветоделенных изображений. Прежде всего необходимо установить плоскость кадрирующей рамки строго параллельно плоскости негатива. Это достигается с помощью подъемных винтов кадрирующей рамки и промером линейкой двух диагоналей проецируемого кадра. Диагонали должны быть равны между собой. После установки кадрирующей рамки и тщательной фокусировки изображения приступают к печати. Для этого после первого негатива на листе белой бумаги, закрепленной на поверхности кадрирующей рамки, остро заточенным карандашом оставляют отметки точек, крестов или других знаков, сделанных механическим путем на диапозитиве и соответственно полученных на цветоделенных негативах. Затем проекции тех же меток с других негативов совмещают в процессе печати с оставленными отметками первого негатива. Это приводит к точному совмещению изображений при печати с трех раздель-

Окончание. Начало см. «СФ», 1988, № 10.

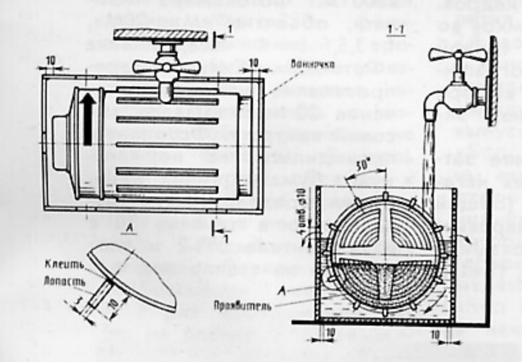
ных цветоделенных негативов. В процессе совмещения рабочее поле фотобумаги необходимо прикрывать картонкой. Проэкспонированные цветные отпечатки обрабатывают по стандартному процессу, предназначенному для используемого типа цветной бумаги. Оценку цветному изображению дают после окончательной промывки и сушки. Плохо промытые отпечатки могут иметь повышенную розовую вуаль, которая становится заметной только после высыхания. Наилучшие результаты возможны при одноразовом использовании растворов.

Практический опыт получения цветных отпечатков показал, что на снимках, полученных с цветных негативов, нарушение цветопередачи весьма заметно. Это объясняется тем, что полученные контактным путем цветные негативы имеют разбаланс по контрастности, хотя насыщенность и яркость цвета при этом хорошая. Снимки, полученные с цветных цветоделенных негативов, имеют лишь некоторое нарушение цветопередачи. Наилучшие же по цветопередаче и резкости снимки получаются с черно-белых цветоделенных негативов. Они наиболее приближены к оригиналу, имеют яркие, чистые, насыщенные цвета.

И. ИЛЬИНСКИЙ
ФОТО АВТОРА

МИНИ-СОВЕТЫ

● Простейшей проявочной машиной может стать двухъярусный бачок НПО «Пластик» и самодельная ванночка из оргстекла (см. рисунок). К бачку приклеиваются



лопасти-полоски из оргстекла под углом 30°. Бачок опускается в ванну под струю воды, температура которой равна температуре проявителя. Объем обрабатывающих растворов — примерно 350 мл, что обеспечивает необходимую плавучесть бачка.

В. ИВАНОВ

● Держатель для ИФО с креплением к фотоаппарату можно изготовить из верхней головки от штатива «ФЭД». Это позволит иметь любой угол наклона как в круговую, так и по вертикали и горизонтали. В верхнюю часть штатива вставляется ИФО, а нижняя крепится к фотоаппарату. Применение такого держателя становится целесообразным при использовании выносной планки (штанги) для крепления ИФО.

В. ЯЦУН

Фотоаппаратура на внутреннем рынке

В конце 70-х годов в торговле ощущался серьезный дефицит фотоаппаратуры *. Тогда были приняты меры по увеличению выпуска камер на имеющихся в стране заводах, построены новые предприятия. В результате этого производство и реализация фототехники увеличились достаточно быстрыми темпами, что давало возможность запланировать на 1985 год выпуск фотоаппаратов в количестве 5,3 млн. штук. Однако в начале 80-х годов произошло насыщение и стабилизация рынка с потреблением 2,0—2,1 млн. фотоаппаратов в год. Торговля же продолжала закупать больше, а промышленность — выпускать 4—4,1 млн. штук в год. Таким образом, к 1983 году запасы фотоаппаратуры в промышленности выросли до 800 тыс. штук, а в торговле — до 3 млн. штук. Затем оптовые предприятия снизили закупку фотоаппаратов с 2,3 млн. штук в 1982 году до 0,8—1,0 млн. штук в 1984—1986 годах. С 1983 года отрасль начала сокращать планы производства, и объем выпуска фотоаппаратов уменьшился до 1,9—2 млн. штук. Естественно, что произошло перераспределение производственных мощностей и рабочей силы. В результате резкого сокращения закупок Минторгом СССР (реализация фотоаппаратуры в розничной торговле не падала и оставалась на уровне 2 млн. штук) запасы к лету 1987 года составили 1,2 млн. штук. Сложившаяся ситуация была примерно аналогична ситуации конца 70-х годов. После принятых мер торговля получила возможность уценить ряд моделей фотоаппаратов, например «Силуэт-автомат», «Зенит-TTL», и сократить их запасы на складах. К началу 1988 года они находились в пределах, обеспечивающих ее нормальное функционирование.

Сейчас спрос на фотоаппараты увеличился. По данным Госкомстата в 1987 году их было продано на 10% больше, чем в 1986 году, то есть 2,2 млн. штук. Таким образом, повышение интереса населения к фотографии привело к дальнейшему снижению запасов и увеличению реализации фотоаппаратуры. Спрос торговли на оптовой Ярмарке-87 по отдельным моделям превысили предложения промышленности. На этой ярмарке было продано около 1,7 млн. фотоаппаратов. В общей сложности мы продали в этом году около 490 тыс. малоформатных зеркальных фотоаппаратов, в том числе неавтоматических камер — 75%, полуавтоматических — 20%, около 10 тыс. штук камер «Зенит-автомат», среднеформатных — 70 тыс. штук, из них — 10 тыс. штук — «Киев-88», «Киев-60» и «Киев-90». Две трети общего объема составят шкальные модели, из которых 140 тыс. — незеркальные автоматические камеры. К сожалению, заводы и объединения, выпускающие фотоаппараты, не имеют информации о продаже в рознице отдельных моделей, об их запасах и реализации в торговой сети даже по укрупненной номенклатуре. Поэтому при анализе структуры реализации фотоаппаратов в торговле мы пользуемся, к сожалению, спорной статистикой по четырем фирменным и девяти базовым магазинам. Эта статистика дает следующую картину: если до 1984 года показатели реализации по отдельным укрупненным группам фототоваров в фирменных магазинах (розничная продажа) и на оптовых ярмарках отличались значительно (например, в 2—3 раза по зеркальным камерам), то к 1984 году эти «ножницы» сблизились и с 1984 года составляют всего 2—3%. Это позволяет делать выводы о том, что происходит по отдельным группам фотоаппаратуры. По нашей оценке, наиболее быстро возрастает реализация автоматизированной незеркальной аппаратуры, сохраняется достаточно большой неудовлетворенный спрос на зеркальные камеры, хотя оптовые закупки на них упали до 300 тыс. штук в 1985 году. Из-за индивидуально-трудовой деятельности несколько возрос спрос на среднеформатные камеры. В ближайшей перспективе объем реализации фотоаппаратуры на внутреннем рынке сохранится на уровне 2—2,2 млн. штук. Возможности значительного расширения внутреннего рынка связаны с переходом на цветные фотоматериалы и централизованную обработку, при которых потребители могут получить новое качество — доступный по цене цветной отпечаток в приемлемые сроки. Сейчас мы вынуждены пересмотреть свои планы на пятилетку по выпуску фотоаппаратов в сторону увеличения. В 1988 году объем производства фотоаппаратов будет всего на 2% меньше задания Комплексной программы по товарам и услугам на 1990 год. Наше нежелание значительно увеличить выпуск фотоаппаратуры обусловлено двумя факторами. Во-первых, мы считаем, что было бы неправильно принимать первые признаки оживления на рынке за повод для резкого увеличения производства фотоаппаратуры, которое бы вновь привело к образованию сверхнормативных запасов. Во-вторых, те производственные мощности, которыми мы располагаем в настоящее время, загружены полностью, и для увеличения производства на 10—20%, как требует рынок, нам необходимо мобилизовать все внутренние резервы, так как новых заводов строить мы не планируем.

А. ЗОЛКИН,
Дом оптики

От редакции. Приглашаем читателей «СФ» и специалистов по изучению рынка обсудить выступление А. Золкина.

* Выступление А. Золкина на «Фоточетверге» «СФ» (см. «Разговор начистоту». «СФ», 1988, № 7).

ИНФОРМИРУЕМ, СОВЕТУЕМ, ПРЕДЛАГАЕМ...

Съемка ночью

Ночные фотоснимки характеризуются темным небом, общей низкой тональностью и повышенным интервалом яркостей, если в кадре присутствуют окна, фонари, луна и другие освещенные или светящиеся объекты. Ночное небо даже вдали от населенных пунктов никогда не бывает абсолютно черным. Необходимую для съемки освещенность создают свечение воздуха и межпланетной пыли, суммарный свет звезд и луны. Фотографирование городских улиц, пейзажей, звездного неба, различных небесных тел и явлений вечером, в сумерки или глубокой ночью возможно практически любым типом фотоаппарата. Подобные снимки часто требуют при экспонировании длительных выдержек, поэтому для съемки камеру устанавливают на штатив, а для открытия затвора применяют тросик или картонную заслонку перед объективом. Предпочтение следует отдавать светосильному объективу с максимальным относительным отверстием не менее 1 : 2. При фотографировании восходов и заходов луны для ее укрупнения можно использовать штатный или длиннофокусный объектив, соединенный с биноклем (подзорной трубой) или телеконвертер. В этом случае общее эквивалентное фокусное расстояние фотообъектива будет равно первоначальному f′ объектива, умноженному на увеличение (кратность) бинокля; а относительное отверстие — диаметру объектива бинокля, деленному на f′ всей системы бинокль-фотообъектив. Телеконвертер увеличивает фокусное расстояние. В полнолуние, когда яркость луны наибольшая, для пленки с S=63 ед. ГОСТ/ISO и диафрагменным числом 8 выдержка составит примерно 1/60 с. Яркость же молодого месяца столь мала, что выдержка увеличивается до 2 с. При очень длительном экспонировании (минуты, часы) на пленке появятся дугообразные следы передвижения звезд, при уменьшении выдержки до 15 с при f′=50 мм звезды получатся в виде отдельных ярких точек. Силуэты архитектурных сооружений и деревьев прорабатываются на пленке при выдержке порядка 60 мин.

Ночью преобладает большой интервал яркостей, который обычная негативная пленка пропорционально передать не может. Поэтому при экспонировании пленки по светам (ярким объектам) на негативе не прорабатываются малоосвещенные объекты, а при экспонировании по теням яркие детали получаются чрезмерно плотными. Предпочтение следует все-таки отдавать экспонированию по теням. В этом случае для проявления негатива применяют сильно выравнивающий проявитель, например D-23, который хорошо разделяет света, и специальные способы фотопечати (двойная печать с промежуточным проявлением). Избежать выше названных недостатков помогает также двойная экспозиция сюжета, проводимая со штатива на один и тот же кадр в вечернее и ночное время. Первая экспозиция дает общий эффект ночи с некоторыми деталями, вторая подчеркнет его за счет правильно переданных светящихся огней, звезд, луны. При съемке освещенной улицы необходимо оберегать объектив от попадания в него прямого света фонарей и автомобильных фар. Блики на мокром тротуаре при съемке в лунную ночь оживляют снимок. В зимнюю ночь лунный свет играет роль рефлектора и способствует проработке снимаемого объекта. Выдержка при этом сокращается по сравнению со съемкой бесснежного вида в 3—4 раза. Эффектные снимки получают при фотопечати с помощью суммирования нескольких раздельных ночных кадров. Качество ночных снимков во многом зависит от точной фокусировки фотографируемого объекта и выбора наиболее оптимальной экспозиции.

Снимок **«Солнечное затмение»** сделан с трех негативов. Первый кадр (общий вид затмения с заревым кольцом): фотокамера «ЛОМО 135ВС», 1 : 4, t=1 с, пленка — «Орвохром UT-18»; второй — все то же самое, но t=4 с; третий (солнце крупным планом — «бриллиантовое кольцо»): фотокамера — «Зенит», объектив — «Юпитер-37А», 1 : 8, t=1/4 с, пленка — ОЧ-45. Со всех трех диапозитивов были сделаны на репроустановке ДРУ-2 промежуточные негативы на пленку «Фото-32». С первых двух цветных диапозитивов негативы печатались так, чтобы с первого наилучшим образом получились яркие места, а со второго — темные. Полученные таким образом негативы были сложены вместе для улучшения тоновоспроизведения окончательного отпечатка. При печати объектив фотоувеличителя был сильно задиафрагмирован (1 : 11). Окончательный отпечаток получен совмещением двух дополняющих друг друга нерезких масок с «негатива-бутерброда», где был изображен пейзаж, и с негатива, где из-за солнечного диска появился первый яркий луч.

«Перед ненастьем». Высота над уровнем моря — 2300 м. Фотокамера «Зенит», объектив «Мир-20М», 1 : 3,5, t=4 часа, пленка «Фото-250». Сильное перепроявление негатива в течение 20 мин вызвало высокий контраст. Фотопечать проводилась на нормальную бумагу типа «Унибром», предварительно размоченную в течение 30 с в проявителе УП-2 и уложенную на стекло под фо-


СОЛНЕЧНОЕ ЗАТМЕНИЕ


ПЕРЕД НЕНАСТЬЕМ


ВОСХОД ЛУНЫ НАД г. КАМЕНЬ-на-ОБИ

ИНФОРМИРУЕМ, СОВЕТУЕМ, ПРЕДЛАГАЕМ...

тоувеличителем. После первого экспонирования фотобумага проявлялась на столе фотоувеличителя 1 мин. Для большей равномерности проявления изображение осторожно протиралось ватным тампоном, смоченным в проявителе. После второго экспонирования снимок допроявлялся в кювете. Этот снимок является примером использования эффекта Сабатье (см. «СФ», 1987, № 12) в позитивном процессе (на отпечатке негативный участок характеристической кривой приходится на линию гор — резкая каемочка). С помощью этого эффекта удалось сравнять яркости земли и неба с сохранением контрастов на каждой из этих частей снимка.

Снимок **«Восход луны над г. Камень-на-Оби»** выполнялся в «земных» условиях с противоположного берега реки. Сначала был снят пейзаж с луной, стоящей высоко над городом и рекой: фотокамера «Зенит», объектив «Гелиос-44» ($f'=58$ мм), 1 : 2, $t=1$ мин, пленка «Фото-250», фенидон-гидрохиноновый проявитель, негатив перепроявлялся. Съемка второго негатива проводилась с помощью той же камеры, но через бинокль. Бинокль был окуляром обращен к фотокамере без объектива. Оба прибора жестко крепились каждый на своем штативе. Окуляр бинокля «отбрасывал» увеличенное в 7 раз изображение луны на пленку. f' системы $\sim$ 400 мм, диаметр объектива бинокля — 50 мм, относительное отверстие $= 50 : 400 = 1 : 8$. Со второго негатива был сделан на пленке МЗ-ЗЛ позитив, который затем переснимался на негативную пленку с оттенением нижней части луны, что дало возможность при фотопечати имитировать затемнение ее пылью у горизонта. Перед печатью оба негатива совмещались в картонной рамке для слайдов.

Время проявления в D-23 составляло около 8 мин. Первые 1—2 мин раствор перемешивался непрерывно, далее через каждые 2—4 мин по 8—15 с.

А. ЮФЕРЕВ,
астроном

Литиевые аккумуляторы

Золотую медаль 1986 года, присуждаемую в Канаде за выдающиеся изобретения, получила компания «Моли Энерджи», основанная изобретателем Норманом Кивилом для промышленного изготовления молибден-литиевых аккумуляторов. О применении лития в аккумуляторах речь идет уже довольно давно, однако сложность в прежних разработках состояла в использовании солей лития в расплавленном состоянии. Из-за этого рабочая температура подобных аккумуляторов составляла свыше 300°С, и, несмотря на очень высокие энергетические характеристики, литиевые аккумуляторы не вышли за пределы экспериментов. В аккумуляторе Кивила накопление энергии осуществляется за счет внедрения ионов лития в твердотельную решетку MoS_2 без изменения структуры последней. Отсутствие химического взаимодействия должно обеспечить высокую долговечность, а отсутствие электролита в обычном смысле слова исключает такие неприятности, как вздутие аккумуляторов, потеря герметичности и т. п. По данным фирмы, энергоемкость молибден-литиевых аккумуляторов в 4 раза выше, чем у никель-кадмиевых, саморазряд — в 6 раз ниже, количество циклов заряд — разряд до 3000 против 500 у никель-кадмиевых. Напряжение одного элемента зависит от уровня заряда (то есть концентрации ионов лития в решетке MoS_2) и изменяется от 2,4 до 1,8 В (рекомендуемое напряжение в конце разряда). Молибден-литиевые аккумуляторы весьма чувствительны к перезаряду и чрезмерному разряду. Поэтому выпускаемые блоки питания для вспышек «Sun Pak 422D» и «Vivitar 283» снабжены автоматическим зарядным устройством, отключающим батарею в конце заряда, и индикатором состояния батареи, вместе с которыми блок питания соответствует по габаритам шести никель-кадмиевым аккумуляторам. Время готовности вспышки «Sun Pak 422D» к работе составляло 7,5 с в начале и 10,2 с — после 100 вспышек (для сравнения: с NiCd аккумуляторами — 9,3 и 19,2 с, а с щелочными гальваническими элементами — 21,9 и 48,9 с соответственно). Общее число вспышек до полного разряда составило 177 для молибден-литиевой батареи, 97 — для никель-кадмиевых аккумуляторов и 102 — для гальванических элементов. Время заряда — 10—12 часов. Стоимость новых аккумуляторов пока довольно высока: примерно в 6 раз выше стоимости обычных никель-кадмиевых аккумуляторов аналогичного типоразмера.

А. ДОБРОСЛАВСКИЙ

Для вашей лаборатории

Временной и температурный режимы обработки цветных обращаемых пленок типа «Орвохром» в новом наборе реактивов «Реахром» (ВНР) практически не отличаются от режимов старого набора «Диахром». Мокрый цикл обработки пленок в них составляет 102—109 мин, так как температура обрабатывающих растворов и промывной воды колеблется в пределах от 12 до 25°С. Такой перепад температур создает дополнительные трудности для фотографов, занимающихся обработкой фотопленок. Для сокращения продолжительности процесса и удобства проявления цветных обращаемых пленок предлагаю использовать ускоренный режим обработки. За основу этого нового режима взята температура обработки фотопленок в черно-белом и цветном проявляющих растворах, указанная в инструкции к «Реахрому», — 25°С. Время обработки в других растворах и промывной воде при 25°С первоначально рассчитывалась по графику Стокса *. Проявление большого числа фотопроб, отснятых на пленках «Орвохром UT-18» и «UT-21», позволило уточнить продолжительность обработки на протяжении всех стадий процесса. При такой обработке ретикуляция эмульсионного слоя на фотопленках не наблюдается. Повышение температуры дополнительных растворов и промывной воды до 25°С позволило сократить процесс получения цветного изображения на слайдах в 1,5 раза (см. таблицу). Качество цветного изображения, полученного таким образом на пленках «Орвохром», не уступает по качеству слайдам, обработанным согласно инструкции, приложенной к набору «Реахром». Представленный режим обработки проходил неоднократное опробование в роторных проявочных устройствах, например «Премьер» (США) и «Джобо» (ФРГ), и показывал стабильные результаты. Этот режим также подходит для обработки фотопленок в обычном фотобачке. В этом случае, однако, необходимо термостатирование обрабатывающих растворов и фотобачка. По указанному температурному режиму обрабатывают пленки «Орвохром UT-18» шириной 35 мм и «рольфильм», «UT-21» — 35 мм. Окончательно пленки подвергают обработке водным раствором ПАВ: на фотобачок объемом 350 мм дистиллированной воды добавляют одну каплю ПАВ, на 1 л — две капли.

РЕЖИМЫ ОБРАБОТКИ В НАБОРЕ «РЕАХРОМ»

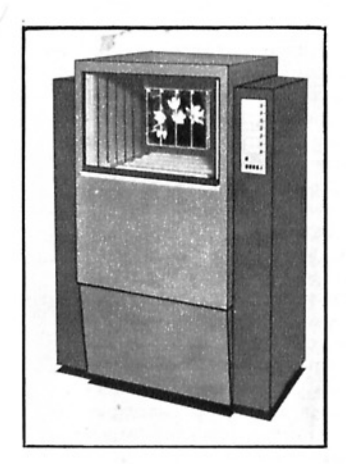
Стадия обработки	По инструкции		Ускоренный
	Температура, °С	Время, мин	Время при 25±±0,5°С, мин
Черно-белое проявление	25±0,5	12	12
Промывка	15±3	1	0,5
Останавливающая ванна	20±1	3	2
Промывка	15±3	5—6	3
Второе экспонирование		2,5×2	2,5×2
Цветное проявление	25±0,5	14	14
Промывка	15±3	20	10
Отбеливание	20±1	5	3,5
Промывка	15±3	5—6	4
Фиксирование	20±1	7	4,5
Окончательная промывка	15±3	25—30	11
Стабилизация	—	—	1
Общая продолжительность, мин		102—109	70,5

А. ПОПОВ,
фотограф-профессионал

* В. Яштолд-Говорко. Печать фотоснимков.— М.: Искусство, 1967.

КОНКУРС 10000 ТЕХНИЧЕСКИХ ИДЕЙ

Проявочная машина



ОБЩИЙ ВИД ПРОЯВОЧНОЙ МАШИНЫ

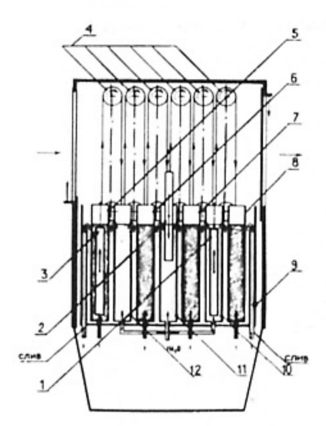


РИС. 1

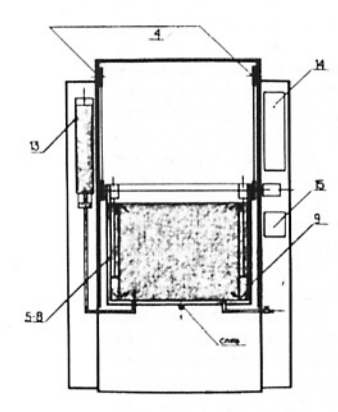


РИС. 2

Проявочная машина кюветно-кассетного типа циклического действия предназначена для химико-фотографической обработки черно-белых и цветных форматных фотоматериалов (кроме сушки и глянцевания) и может быть применена в фотолабораториях сферы обслуживания населения, предприятий, организаций и учреждений со средним объемом работ. Общий вид машины показан на фото. Термостабилизирующая ванна **9** (рис. 1, 2) служит для поддержания заданной температуры растворов в кюветах. Температурный режим поддерживается проточной водой и одинаков для всех технологических операций. В ней имеются переливные трубки для слива воды. В общей ванне расположены четыре кюветы **5, 6, 7, 8** вертикального типа для обрабатывающих растворов с электромеханическими мешалками и три кюветы **10, 11, 12** вертикального типа для промывки обрабатываемого фотоматериала проточной водой. Порядок расположения кювет и заливки растворами или водой выбирается в зависимости от процесса обработки фотоматериалов. Каждая кювета имеет в нижней части два штуцера для крепления в ванне и соединения с дозаторами **13** подкрепляющих добавок, кранами для слива растворов или водораспределительной системой. В верхней части кювет имеются переливные отверстия для слива воды в общую термостатирующую ванну. Шесть электромеханических транспортирующих механизмов **4** осуществляют перенос кассет **1, 2, 3** с обрабатываемым фотоматериалом из одной кюветы в другую. Управление транспортирующими механизмами и мешалками растворов осуществляется электронным блоком управления **14** со стабилизированным блоком питания **15.** Временной режим устанавливается на каждую технологическую операцию клавишными переключателями времени. Периодичность включения мешалок растворов задается на реле времени. Светодиодная индикация указывает местонахождения кассет. Звуковая сигнализация информирует об окончании процесса обработки. **Технические данные:** число технологических операций — 7; емкость термостабилизирующей ванны — 50 л; емкость кювет — 10 л; емкость дозаторов — 2,5 л; емкость кассет: формат 9×12 см — 12—24 листа; 10×15 см — 9—18 листов; 13×18 см — 9—18 листов; 18×24 см — 6—12 листов; 24×30 см — 3—6 листов; 30×40 см — 3—6 листов (фотоматериал на полиэтиленированной основе); диапазон времени, устанавливаемый на каждую технологическую ванну — 0,5—15,5 мин; интервал между соседним дискретно устанавливаемым временем — 0,5 мин; погрешность отработки времени не превышает ±0,1%; напряжение питания — 220 В; расход воды — 150—200 л/час; производительность в час: формат 9×12 см — 36—360 листов; 10×15 см — 27—270 листов; 13×18 см — 27—270 листов; 18×24 см — 18—180 листов; 24×30 см — 9—90 листов; 30×40 см — 9—90 листов (в зависимости от типа фотоматериала, загруженности кассет и процесса обработки). Лучший вариант расположения машины — двухкомнатный.

А. ДАНИЛОВ,
Н. АМОСОВ

Студийная фотовспышка

Предлагаемое устройство предназначено для освещения объектов при любых видах профессиональной и специальной фотосъемки. Его мощность достаточна для фотостудий небольшого и среднего размера. Использование в осветительных системах только импульсных ламп не позволяет произвести точную установку освещения объекта, что связано с кратковременностью светового импульса. Этот недостаток можно устранить, применив дополнительный установочный (моделирующий) источник света небольшой мощности, который создает на объекте светотеневой рисунок, идентичный получаемому при съемке. Основным источником света является импульсная газоразрядная лампа, создающая в момент полного открытия затвора фотокамеры мощный световой поток высокого спектрального качества. В состав ИФО входят три осветительных головки ОГ (рис. 1) и основной блок (генератор), питающий их. Важной особенностью устройства является возможность независимой регулировки светового потока каждого осветителя. Синхронно с изменением светового потока основного источника меняется световой поток установочного источника. Управление устройством проводят с единого пульта. Структурная схема устройства показана на рис. 1. Основной блок состоит из двух импульсных источников питания: силового ИП1 и маломощного стабилизированного ИП2; блока управления БУ, тиристорного регулятора мощности ТРМ с симисторными ключами СК, блока транзисторных ключей ТК, блока накопительных конденсаторов БНК и светосинхронизатора СС. Силовой источник питания ИП1 вырабатывает все напряжения, необходимые для питания ламп в осветителях. Он построен по схеме мостового инвертора с внешним возбуждением. Частота преобразования 1200 Гц определяется предельно допустимой рабочей частотой использованных тиристоров типа КУ202. Выходная мощность блока достигает 700 Вт. Отказ от применения сетевого трансформатора позволил снизить массу устройства примерно на 8 кг. Запуск инвертора осуществляется лишь по окончании переходных процессов в электронных блоках. Сигнал с задающего генератора поступает на мостовой инвертор через дополнительный усилитель. В блоке предусмотрен узел мягкого запуска. ИП2, предназначенный для питания электронных узлов устройства, можно построить по любой известной схеме, обеспечивающей требуемые характеристики питающих напряжений. БУ (рис. 2) обеспечивает связь устройства с фотографом и выбор желаемых режимов работы, осуществляет стабилизацию и пропорциональное регулирование энергий вспышек и напряжений, подаваемых на моделирующие лампы. БУ по числу осветителей трехканальный и состоит из двух основных модулей: моделирующего и основного света. Схема сравнения в модуле основного света оценивает знак отклонения напряжения на накопительном конденсаторе от опорного, определяющего энергию вспышки. Сигнал со схемы сравнения поступает на два триггера Шмитта ТШ, один из которых (ТШ2) срабатывает при отрицательном напряжении ошибки, а другой (ТШ1) — при положительном. Выходной сигнал ТШ управляет зарядными и разрядными ключами соответствующего канала. Узел индикации полного заряда сигнализирует об установлении рабочих напряжений на накопительных конденсаторах во всех трех каналах устройства. Узел включения режима быстрого заряда подает сигнал на реле, коммутирующее токоограничительные резисторы (при включении данного режима) через 5 с после включения питания, что необходимо во избежание выхода из строя силового источника питания. Модуль моделирующего света содержит детектор, определяющий текущее значение напряжения на моделирующей лампе и схему сравнения этого значения с опорным, задающим световой поток, который лампа должна излучать. Выходной сигнал подается на ТРМ, непосредственно управляющий напряжением на моделирую-

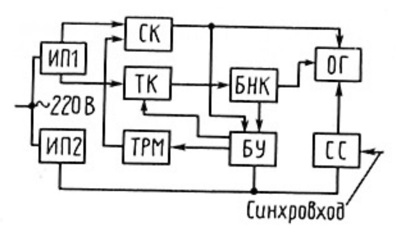


РИС. 1

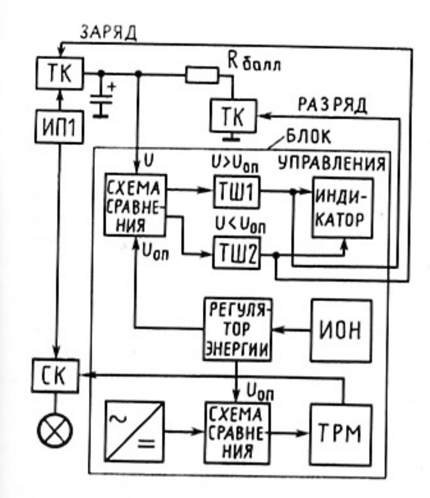


РИС. 2

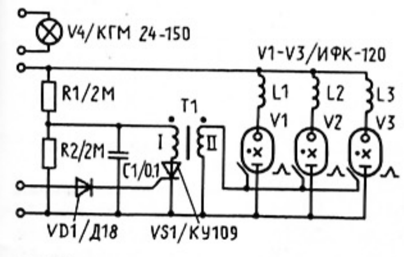


РИС. 3

щих лампах. В состав этого модуля входит узел, отключающий установочный свет в случае превышения допустимого значения мощности, расходуемой на заряд накопительных конденсаторов. Это требуется в режиме быстрого заряда, полностью использующем мощность силового источника питания. Требование высокой стабильности энергий вспышек обуславливает необходимость применения прецизионного источника опорного напряжения ИОН, который может быть построен, например, на базе микросхемы К142ЕН8. На пульт управления вынесены три канальных регулятора энергии, лампа индикатора полного заряда, разъемы кабелей осветительных головок, тумблеры включения сети и режима быстрого заряда. Регулятор мощности управляет напряжением, подаваемым на моделирующие лампы. Его работа основана на принципе широтно-импульсной модуляции. Схема узла заимствована (см. Вдовин А., Абульханов Р. «Радио», 1980, № 7). Выходные импульсы регулятора подаются на СК, осуществляющие регулирование напряжения на лампе. БНК служит для хранения энергии, расходуемой в момент вспышки. Применение емкостных накопителей позволяет получить большую энергию вспышки и упростить задачу ее стабилизации. БНК состоит из девяти (по три на канал) конденсаторов К50-17-350В-1500 мкФ и измерительных делителей, с которых снимается сигнал для БУ. Максимальная энергия вспышки составляет 800 Дж (по 265 Дж в каждом канале). Блок ТК, состоящий из зарядного ключа с оптронной развязкой по входу и разрядного ключа с резистором сброса энергии, служит для непосредственного управления зарядом, разрядом и хранением энергии в накопительных конденсаторах. В ключах используются высоковольтные транзисторы с достаточным током коллектора. Работой ТК и регулятора мощности управляет БУ. Светосинхронизатор предназначен для осуществления беспроводной связи с затвором фотоаппарата, что позволяет отказаться от использования синхрокабеля. Он срабатывает от импульса излучения, подаваемого миниатюрным передатчиком инфракрасного диапазона, либо от небольшого ИФО, установленного на фотоаппарате. Светосинхронизатор состоит из мостового датчика, выделяющего лишь короткие импульсы с большой скоростью нарастания силы света на фоне постоянной общей засветки, и выходного устройства, обрабатывающего сигнал датчика и выдающего управляющий импульс для устройства поджога импульсных ламп. Осветительная головка (рис. 3) собрана с использованием трех импульсных ламп ИФК-120 (V1, V2 и V3) и галогенной лампы КГМ 24-150 (V4). Импульсные лампы включены параллельно через токовыравнивающие дроссели L1, L2 и L3. Поджигающее устройство построено по традиционной схеме. Тиристором VS1 управляет выходной сигнал светосинхронизатора. Конструкция головки должна обеспечить интенсивную вентиляцию ламп (желательно принудительную) и отключение моделирующей лампы при перегреве головки. Применение набора рефлекторов и специальных светорассеивающих приспособлений позволит значительно расширить возможности данного устройства.

И. ВЯЗАНИЧЕВ

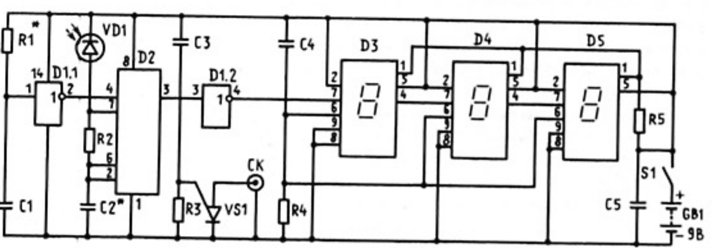
Флашметр



	32	65	130	250	500
2,8	30	15	8	4	2
4	60	30	15	8	4
5,6	125	60	30	15	8
8	250	125	60	30	15
11	500	250	125	60	30
16	999	500	250	125	60
22		999	500	250	125
32			999	500	250
44				999	500

Флашметр представляет собой универсальный фотоэкспонометр, измеряющий свет от ИФО, дневной свет, свет от ламп накаливания и смешанный свет (от ИФО и дневного света). Принцип измерения основан на интегрировании светового потока в течение 1/30 с (время синхронизации ИФО отечественных фотоаппаратов). Начало измерения и запуск ИФО в флашметре синхронизированы. Флашметр измеряет только свет, падающий на объект съемки, поэтому его нужно располагать в плоскости объекта съемки и направлять в сторону источника света. Переключатели для установки светочувствительности пленки и диафрагмы отсутствуют. Их заменяет таблица-калькулятор. В верхней строке таблицы записан ряд светочувствительности пленок, в первом левом столбце — значения диафрагменных чисел, все остальное поле таблицы занимают выдержки. Индикатор показывает только выдержку при диафрагменном числе, стоящем в одной строке с выдержкой 1/30 с при заданной светочувствительности пленки. Например, для пленки 250 ед. ГОСТа эта диафрагма — 8, а для 65 ед. ГОСТа — 4 и т. д. При съемке с ИФО диафрагма выбирается та, которая стоит в одной строке с выдержкой, показанной индикатором. **Пример.** Исходные данные: съемка с ИФО, пленка 250 ед. ГОСТа, показания индикатора — 148. В столбце 250 находим выдержку близкую к 148 — это 125, а диафрагменное число в этой строке — 16. Получаем 1 : 16 на 1/30 с. Если съемка ведется без ИФО, то выдержку можно ставить по показанию индикатора, а диафрагма находится в одной строке с 1/30 — 8 (для 250 ед. ГОСТа).

В качестве преобразователя освещенность — частота используется таймер КР1006ВИ1 (D2). Таймер вырабатывает импульсы с момента подачи питания в течение того времени, пока на входе управления установлен высокий уровень напряжения. Этот интервал времени задается цепочкой R1, C1 и составляет 1/30 с. Частота вырабатываемых таймером импульсов пропорциональна освещенности. Роль интегрирующей цепочки выполняют сам фотодиод и конденсатор C2. С выхода таймера (вывод 3) через инвертор D1,2 импульсы поступают на вход линейки счетчиков D3...D5. По окончании счета на индикаторе устанавливается табличное значение выдержки. Точность измерения увеличивается с ростом освещенности за счет уменьшения ошибки дискретности. Калибровка флашметра осуществляется установкой частоты импульсов таймера подбором емкости C2 при заданной освещенности. Фотодиод закрыт голубым стеклянным светофильтром. В данной схеме к фотодиоду предъявляются высокие требования по темновому току и чувствительности. Для запуска ИФО в момент включения флашметра служит тиристор VS1. Цепочка C4, R4 служит для сброса счетчиков перед началом счёта. Фотодиод ФД-7К можно заменить на ФД-24К, ФД-17К, ФД-18К. Микросхемы К490ИП1 — на К176ИЕ4 с любыми малогабаритными индикаторами (АЛС314, АЛС320 и др.).



ПРИНЦИПИАЛЬНАЯ ЭЛЕКТРИЧЕСКАЯ СХЕМА ПРИБОРА: D1 — К561ЛН2; D2 — КР1006ВИ1; D3... D5 — К490ИП1; C1 — 0,68 мкФ; C2 — 2200 пФ; C3 — 22000 пФ; C4 — 1500 пФ; C5 — 0,68 мкФ; R1 — 82 кОм; R2 — 2,2 кОм; R3 — 3 кОм; R4 — 1,8 кОм; R5 — 62 Ом; VD1 — ФД7К; VS1 — КУ101; S1 — МП7

С. ГОРЛАЧЕВ,
Казань

По страницам зарубежных изданий

Выставка в фойе

«Женщина сегодня» — один из самых читаемых болгарских журналов» — говорится в ежемесячном издании «Болгарское фото». Характерная его черта — большое количество фотоиллюстраций. Но коллектив редакции нашел еще одну форму для подтверждения своего внимания и уважения к творцам болгарской фотографии. В одном из просторных фойе редакции ежемесячно организуются фотовыставки, которые дают возможность постоянным сотрудникам и авторам журнала представить свое творчество полнее и шире. Постепенно эти выставки превратились в хорошую традицию и укрепили связи между журналистами и фотографами.
Несмотря на то, что в фойе можно разместить не более 20—25 снимков, оно превратилось в настоящий выставочный зал, завоевавший большую популярность среди фотографической общественности. Тематика выставок обычно свободна, и организаторы не выдвигают каких-либо определенных требований к экспозиции. Каждый фотограф имеет право на творческий поиск и эксперимент. Число желающих показать свои работы и услышать мнение о них не иссякает!

Юные фотографы Венгрии

В летний период пионерский городок на Балатоне принимает учащихся младших классов, увлекающихся фотографией и участвующих в конкурсе под названием «Наш друг фотография». Субсидируют и проводят конкурс Союз венгерских пионеров, предприятие «Офотерт», балатонский пионерский городок, а также Центр по разработке методологии для фотокружков, расположенный в городе Занка. Ежегодно в конкурсе принимают участие до 100 коллективов.
Ребята, живущие в это время в лагере, распределяются по нескольким творческим группам. У каждого из них есть возможность выбрать группу в соответствии со своими склонностями и в течение 10 дней заниматься любимым делом. Основная цель организации специализированного лагеря — дать волю детской фантазии, предоставив для ее воплощения в фотографиях все необходимые технические средства.
Есть среди ребят такие, кого покоряет мир цвета. Других привлекают спортивная фотография, съемки животного и растительного мира, репортажные снимки. Хотя в Венгрии еще недостаточно распространен жанр фотоочерка, некоторые юные фотолюбители создавали целые фотоповествования и писали к ним короткие тексты.
В последний день пребывания в Занке школьники обычно устраивают импровизированную выставку, на которой члены каждой группы показывают свои работы — все, чему они научились, что усвоили, занимаясь фотографией в лагере.
В следующем учебном году вновь будет объявлен очередной конкурс «Наш друг фотография».

Фототерапия

«Фотография обладает терапевтическими свойствами. Она помогает человеку в принятии важного решения, укрепляет в нем чувство собственного достоинства»,— заявляет на страницах журнала «Попьюлар фотографи» (США) Д. Льюис, исполнительный директор нью-йоркского Центра реабилитации с помощью фотографии.
У философии Льюиса есть немало приверженцев. В 1986 году, к 45-летию своего образования, эта организация получила крупную сумму пожертвований от граждан США, которые всецело поддерживают и одобряют деятельность Центра. Эти денежные средства используются на приобретение фото- и лабораторного оборудования, на организацию конкурсов и выставок.
Центр реабилитации был основан фотографом Джозефиной Херрик. Во время второй мировой войны она объединила вокруг себя фотографов-добровольцев, которые отправлялись на европейские фронты, снимали воюющих там солдат и отсылали их снимки родным и близким. Эти же добровольцы учили фотоделу раненых бойцов, выздоравливающих в госпиталях.
Организация в дальнейшем разрослась и привлекла в свои ряды многих больных и инвалидов, пожилых и одиноких людей, бывших наркоманов, которым фотография помогла справиться со своими проблемами, а иногда становилась и смыслом жизни.

«Фотомошенники» в Гонконге

На страницах журнала «Интернейшнл Контакт» (ФРГ) рассказывается о сегодняшнем положении на кинофоторынке Гонконга. Этот город-государство — центр оживленного бизнеса и развивающейся промышленности. Особенно заметных успехов достигла фотокино- и видеотехника. Модели фото- и киноаппаратуры не уступают по своим техническим данным известным европейским и японским моделям, и в то же время цена их значительно ниже. Но гонконгский рынок привлекает к себе и сомнительных дельцов, которые любыми путями стремятся к наживе. В первую очередь их жертвами становятся туристы. В одной из многочисленных гонконгских лавок им могут всучить в упаковке неполный или совсем ненужный комплект аппаратуры, неисправную или старую камеру.
Для того чтобы очистить кинофоторынок от мошенников, гонконгские власти учредили «Туристскую ассоциацию», назначение которой не только обеспечивать туристов всей необходимой информацией о достопримечательностях города, но также защитить их интересы и следить за тем, чтобы турист не стал очередной жертвой обмана. Ежедневные газеты имеют право помещать на своих страницах так называемый «черный» список, с именами тех торговцев, которых уличили в мошенничестве. Суд может приговорить их к большому штрафу — до 200 тысяч марок. После предпринятых мер турист по крайней мере будет уверен, что купленная им камера не преподнесет ему неожиданного «сюрприза».

Хьюстонский Центр фотографии

За последнее время журнал «Профессионале фотографи» (Голландия) опубликовал несколько сообщений о хьюстонском фотофестивале, который был впервые проведен в нефтяной столице Техаса несколько лет назад. Идея проведения фестиваля принадлежала фотографам Фреду Болдуину и Петре Бентелер, которых воодушевил пример различных европейских фотосмотров, таких как «Ранкотр д'Арль», «Амстердам фото».
Проведение хьюстонских фотофестивалей стало возможным благодаря поддержке профессиональных кругов и помощи частных лиц. Организацией лекций и выставок в рамках фотофестиваля занимается хьюстонский Центр фотографии, который был основан в 1981 году по инициативе тридцати американских фотографов. Центр представляет собой некоммерческое творческое объединение. Начало существованию Центра было положено Анне Такер, энергичной и деловой хранительницей хьюстонского Музея изящных искусств, который имеет столь же большое значение для художественного лица Хьюстона, как и университет Райса для мира науки этого многомиллионного города, четвертого по величине в США.
За последнее десятилетие в просвещенных кругах Хьюстона резко возрос интерес к искусству, особенно к изобразительному. Бурное развитие претерпела и фотография. В 70-е годы Музей изящных искусств приобрел первые фотографии для собственной коллекции. Но это было лишь началом. Музей стал организовывать выставки, получать фотографии в дар, покупать их — коллекция росла и становилась все более интересной. В конце 1981 года возник хьюстонский Центр фотографии, целью которого было «служить обществу источником просвещения и информации посредством организации выставок, лекций, мастерских и профессиональных клубов». На четвертый год существования у него был уже солидный послужной список — экспонировано около 50 выставок, проведено более 40 лекций и симпозиумов, организованы мастерские и кружки. В настоящее время Центр насчитывает около 500 членов, проведена большая работа по сбору средств: свои вклады делают государственные организации и частные лица, используются и другие возможности — распродажа фотографий, аукционы. Раз в три месяца Центр издает журнал «Спот», а ежемесячно — бюллетень.
Кружки, которые ведут сами фотографы, небольшие — до 10 человек. На занятиях они изучают как художественные, так и технические аспекты фотографии. Молодые талантливые фотографы получают от Центра материальную поддержку в виде стипендии — 1500 долларов ежегодно. Для получения такой стипендии необходимо быть членом хьюстонского Центра. После этого обычно устраиваются персональные выставки, которые и окупают часть расходов. Ежегодно выставки Центра посещают до 15 тысяч человек. Директор Центра Лью Томас считает, что пора выезжать со своими выставками и за пределы Хьюстона.

Полвека с фотокамерой

Эта седовласая, хрупкая, неутомимая женщина за свою более чем 50-летнюю творческую деятельность сумела овладеть в совершенстве всеми тонкостями такого, казалось бы, неженского занятия, как фотография. Она, без сомнения, является известнейшей портретисткой шоубизнеса в Аргентине и, вероятно, во всей Латинской Америке. Как говорят знатоки ее творчества, начни она свою карьеру где-нибудь в Голливуде, давно бы заслужила «Оскара» в своей области. Но в Аргентине она завоевала другие награды — широчайшее признание, любовь и популярность у зрителей. Нет такого актера, музыканта, танцора и вообще более или менее известного в стране человека, который не имел бы собственного портрета, выполненного в студии Аннемари Хайнрих. Непростым был ее путь в искусстве. Аннемари родилась в 1912 году в немецком городе Дармштадт. Когда ей исполнилось 14 лет, семья эмигрировала в Аргентину. Вначале Хайнрихи поселяются в небольшой деревушке, где жил в то время один из братьев отца, зарабатывавший на жизнь фотографией. Именно здесь Аннемари впервые увидела волшебство рождения снимка в темной лаборатории. Но в маленькой деревне для старого немецкого музыканта с женой и двумя дочерьми не было никаких перспектив, и семья перебирается в Буэнос-Айрес. Незнание языка делало Аннемари робкой и стеснительной: она не решилась поступать в художественное училище, о котором давно мечтала. Еще в Германии отец приобрел по случаю фотоаппарат старого образца с пластинами. Этим аппаратом Аннемари и сделала первые фотографии. В свои неполные 16 лет ей пришлось поддерживать семью материально. Она начала работать ассистенткой фотографа в одном из модных ателье Буэнос-Айреса, там научилась ретушировать, проявлять и репродуцировать портреты. Это были годы подготовки к будущей самостоятельной работе.

Через два года Аннемари устроила в одной из комнат дома, где они жили, собственную студию, для которой отец из керосиновых банок смастерил самодельные юпитеры. Вскоре появились и первые клиенты. По разным причинам семье пришлось несколько раз переезжать с места на место, и только в 1960 году удается наконец устроить хорошо оснащенную студию на улице Кальяо. Здесь Аннемари работает и по сей день.

Еще до войны Аннемари начинает сотрудничать с популярными журналами «Мундо социаль», «Ла новела семаналь» и некоторыми рекламными агентствами, снимая в основном артистов, демонстрировавших моды, прически, драгоценности, а также мировых «звезд», гастролировавших по Латинской Америке. Она снимает выдающихся людей искусства — Иегуди Менухина, Марию Казарес, Мариан Андерсон, Долорес дель Рио, Лолиту Торрес.

Для женщины в консервативном аргентинском об-



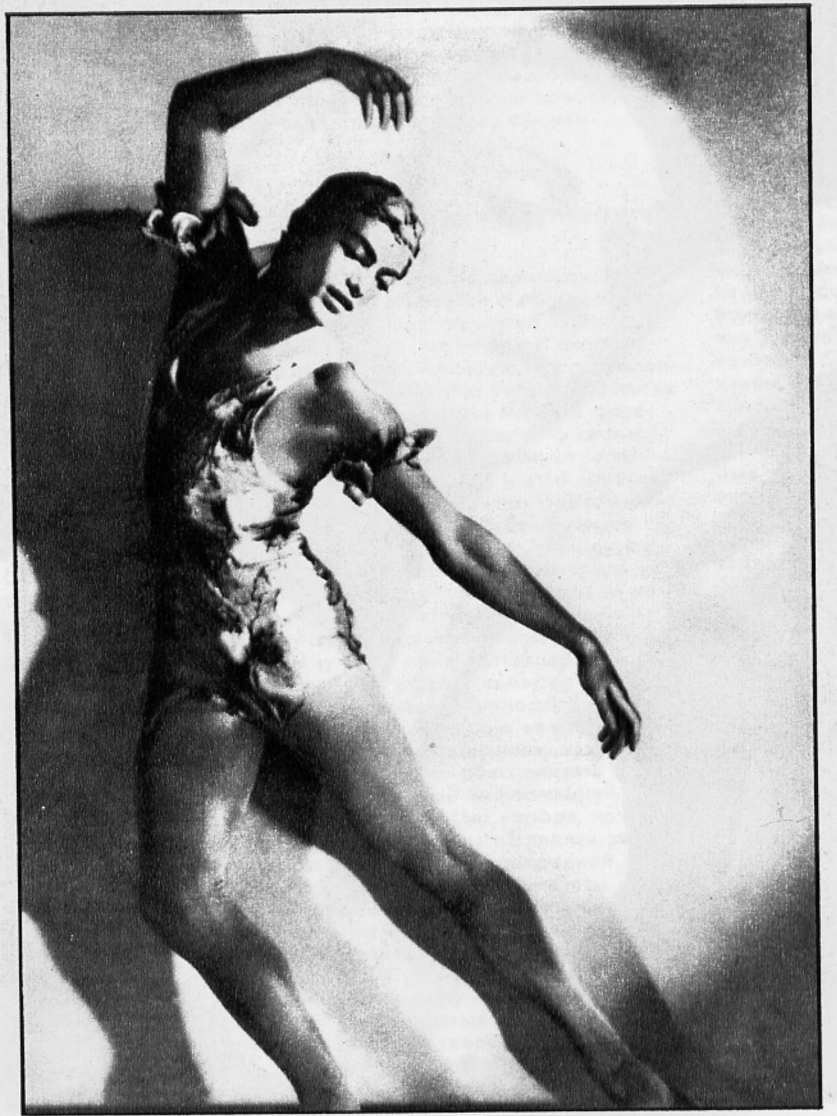
ТАМАРА ТУМАНОВА. 1953 г.

ФОТО АННЕМАРИ ХАЙНРИХ

ФОТО АННЕМАРИ ХАЙНРИХ

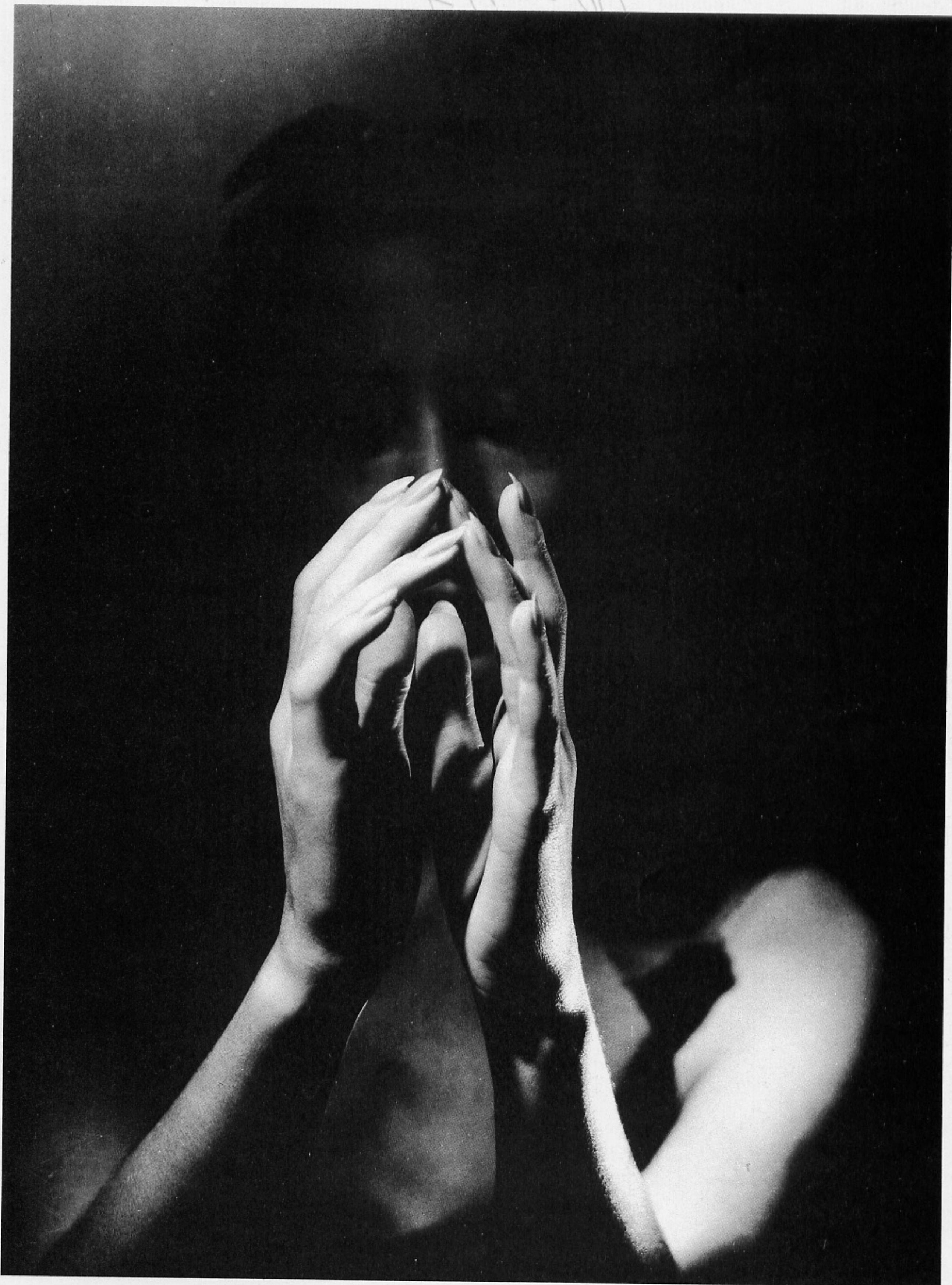

АЛИСИЯ АЛОНСО. 1950 г.
СЕРЖ ЛИФАРЬ. 1934 г.

ществе нелегко быть фотографом. Но довольно скоро и «неподходящий» пол, и заметный немецкий акцент перестали доставлять ей неудобства. Аннемари добилась известности. И хотя в Буэнос-Айресе успешно работало много фотографов, она стала вне конкуренции в своем жанре, который не существовал ранее в этой стране. «Чтобы сделать портрет, необходимо прежде всего чувствовать любовь к ближнему. Без этой любви нет смысла усаживать человека в студии. Результата не будет. Только любовь создает контакт между фотографом и тем, кого он фотографирует, а это и есть главное условие для достижения цели», — говорит Аннемари Хайнрих.
Особое место в творчестве художницы занимает балет. В ее коллекции портреты выдающихся артистов балета всего мира. Среди них Серж Лифарь, Галина Уланова, Алисия Алонсо, известные исполнители аргентинских танцев. В портретах «говорит» каждая деталь. Она тщательно строит композицию, внимательно изучает лица, выискивает наиболее удачные ракурсы и освещение. В ее работах мастерски скрыты грубый грим, небрежность в одежде и, напротив, подчеркнуты выражение глаз, эффектная поза, экспрессивные руки. Особенное внимание уделяет фотограф рукам: нервные пальцы



виртуоза-музыканта, руки с кастаньетами в игривом изломе или нежные руки балерины.
В 1962 году была издана книга «Балет в Аргентине», написанная ее мужем Рикардо Сангинетти. В нее вошли 233 фотографии, отобранные из тысяч, сделанных за 30 лет упорного труда. Работы Хайнрих, посвященные балету, экспонировались в Аргентине, Англии, ФРГ, публиковались в специализированных журналах.
Хайнрих организовала около 40 персональных выставок во многих странах мира. Коллекции ее фотографий хранятся в Музее искусств в Бостоне (США). Она является вице-президентом Ассоциации профессиональных фотографов, членом Центрального комитета аргентинской федерации фотографов, членом-учредителем организации «Друзья балета». Она признана лучшим фотографом-художником Латинской Америки.
И сейчас, несмотря на свой возраст, Хайнрих полна творческих планов, продолжает активно работать, путешествовать. Теперь ей помогают сын и дочь, которые пошли по стопам матери. Над дверью их студии, что на улице Кальяо, висит вывеска: «Аннемари, Рикардо и Алисия Хайнрих-Сангинетти».

В. ПАВЛОВА



АЛИСИЯ МАРКОВА



Цена 70 коп.
Индекс 70869